BATISTA DE LIMA

MOREIRA CAMPOS

A ESCRITURA DA ORDEM E DA DESORDEM

Batista de Lima é cearense de Lavras da Mangabeira, tendo nascido a 17 de maio de 1949, no sítio Taquerl. Foi seminarista no Crato e concluiu o primeiro grau no Colégio José Waldo Ribeiro Ramos, em Fortaleza. O segundo grau foi feito no tradicional Liceu do Ceará. Licenciou-se em Letras pela Faculdade de Filosofia do Ceará, em 1975 e em Administração Escolar pela Universidade Estadual do Ceará, em 1981. Fez especialização em Teoria da Linguagem na Universidade de Fortaleza. Ainda em nível de pós-graduação foi aluno do Mestrado em Literatura da UFC, tendo defendido dissertação sobre a obra do contista Moreira Campos, agora publicada neste livro. Na vida profissional abraçou o magistério, tendo sido professor de Comunicação e Expressão dos colégios Casimiro de Abreu, Brasil, General Osório e Júlia Giffoni. Atualmente ensina no Colégio Militar de Fortaleza.Em agosto de 1977 ingressou no corpo docente da Universidade de Fortaleza-UNIFOR, onde foi Chefe do Departamento de Letras e, em seguida, Diretor do Centro de Ciências Humanas. Sua vida literária teve início no Clube dos Poetas Cearenses, tendo participado de todas as antologias lançadas por esta agremiação. Participou do grupo Siriará, de marcante influência nos rumos da literatura cearense contemporânea, do grupo Arsenal, de O Catolé e do grupo Plural. Seu primeiro livro de poemas, "Miranças", veio a lume em 1977.

Em 1981 retoma seu ofício poético com "Os Viventes da Serra Negra". Em 1984, suas vivências caririenses são retrabalhadas poeticamente no livro "Engenho", muito bem recebido pela crítica especializada. Batista de Lima foi colaborador dos principais cadernos literários de Fortaleza, tem trabalhos incluídos em antologias nacionais (Chuva Fina) e já foi premiado em concursos de poesia. É membro da Academia Cearense da Língua Portuguesa.

IMPRENSA OFICIAL DO CEARÁ – IOCE

COLEÇÃO
TESES CEARENSES

É unânime: Moreira Campos é o maior contista cearense de todos os tempos. E este é o primeiro trabalho acadêmico sobre sua obra. Mestre da arte de conto, com mais de 190 histórias escritas, este quase oitentão tem o perfeito domínio da técnica e uma sensibilidade que, aparentemente contida, explode desvendando o essencial. Batista de Lima mergulhou com rigor e determinação no universo de Moreira Campos. Além do referencial teórico, temos uma leitura apaixonada que, longe de comprometer o resultado final da dissertação, retira qualquer possibilidade de frio distanciamento. Moreira Campos ganhou um estudo e uma homenagem. Ninguém foi tão fundo em suas motivações na obstinação com que persegue a vida, na inexorabilidade com que trata a morte. Nada em seus contos é supérfluo. E é nessa economia de palavras e situações que se evidencia a tensão. E surge uma galeria de tipos vivendo situações limites, figuras deformadas à maneira expressionista, bizarras, a nos mostrar que existe um avesso, que a condição humana é perversa e que não há saídas neste labirinto mágico construído a nossa imagem e semelhança.

SECRETARIA DE ESTADO

CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO

MOREIRA CAMPOS

A escritura da ordem e da desordem

Coleção Teses Cearenses, volume 4

Outros volumes da coleção:

V.1: Babaquara, chefetes e cabroeira – Eymard Porto

V.2: Canudos: messianismo e conflito social – João Arruda

V.3: A magia do trabalho: macumba cearense e festas de possessão – Ismael Pordeus Jr.

Lima, Batista de

L732m Moreira Campos: a escritura da ordem e da desordem/Batista de Lima; apresentação de Linhares Filho.

– Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.

88 p. (Teses Cearenses, 4)

1. Campos, Moreira – Crítica e Interpretação

I – Título

CDD – B869.09

CDU – 869.0(81). 09(043.2)

Catalogação na fonte: BPGMP

BATISTA DE LIMA

MOREIRA CAMPOS
A escritura da ordem e da desordem

Apresentação de
Linhares Filho

Fortaleza
Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará
1993

. A Moreira Campos, pela simplicidade, sensibilidade e acolhimento.

. Ao Prof. Linhares Filho, por sua seriedade acadêmica, pela compreensão e pela paciência.

. Ao Prof. Sânzio de Azevedo, sobretudo pelo estímulo, desde os tempos da graduação, do estudo da Literatura Cearense.

. Ao Prof. Carlos d'Alge, pelas boas sugestões de leitura.

. A Vânia e Marcela, pela compreensão e companheirismo.

. A Silas, pelo indispensável serviço datilográfico.

. À Coordenação do Mestrado em Literatura, desta Universidade, e a seus Professores, pela experiência e ensinamento.

. Aos colegas do Mestrado em Literatura, da UFC, bem como a todos da Secretaria do Curso, pelo terno e afetuoso relacionamento.

A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. E, entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos.

[BENJAMIN, W. (1980) p. 58]

APRESENTAÇÃO

Na qualidade de Coordenador do Curso de Mestrado em Letras e de Orientador desta dissertação, vejo com o mais vivo entusiasmo a publicação deste trabalho pela Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, que, numa iniciativa louvável de apoio cultural, vem empreendendo a editoração de estudos universitários de autores conterrâneos.

Fruto de um curso ainda novo, criado na Universidade Federal do Ceará em 1989, a presente dissertação é a primeira que se publica dentre as sete até hoje defendidas nesse mesmo curso. O autor, Prof. José Batista de Lima, membro da Academia Cearense da Língua Portuguesa e Diretor do Centro de Ciências Humanas da UNIFOR, destacou-se pela diligência e pela eficiência em todas as etapas do seu curso de pós-graduação, confirmando a sua vocação de pesquisador com alguns trabalhos de ensaio crítico publicados em revistas e jornais, bem como a sua verve de poeta, com livros de poemas que o distinguem entre os jovens intelectuais de sua geração.

Ordem e desordem na escritura de Moreira Campos é também a primeira dissertação acadêmica a tratar da obra narrativa desse que a crítica tem considerado como um dos melhores contistas contemporâreos do Ceará e do Brasil.

Privilegiando o intrínseco literário, adotando o método interpretativo, valorizando bastante os aspectos estilísticos, fundamentando-se em rica bibliografia teórica e em dados estatísticos minuciosos, Batista de Lima consegue apreender as tendências temáticas, as peculiaridades formais e as inclinações estéticas de Moreira Campos.

O presente trabalho possui originalidade na medida em que oferece ao leitor uma pesquisa própria, submetida ao crivo de uma sensibilidade crítica que sabe selecionar e comentar; na medida em que uma **ordem**, uma **desordem** e uma **nova ordem** constituem categorias algo específicas e recriadoras na concepção da estrutura deste ensaio; na medida em que a reflexão crítica alcança uma abrangência não atingida antes por outro qualquer estudioso da obra moreiriana e na medida, ainda, em que se discutem e revisam alguns conceitos expendidos por outros estudiosos da ficção em causa.

Sinto-me honrado em haver contribuído com o questionamento diuturno e necessário, com a indicação de várias leituras, com discussões e ajustes –, tudo isso procedimento rotineiro atribuído a um mentor acadêmico –, para o êxito desta dissertação, defendida com tanto brilho pelo seu autor; confira-se a este, porém,

ensaísta e criador capaz, o verdadeiro mérito, o mérito definitivo da escritura destas páginas.

Por fim, registro minha satisfação de colaborar com um empreendimento universitário que, com certeza, aumentará a compreensão da obra ficcional de Moreira Campos, um dos mais admiráveis mestres do conto cearense e brasileiro.

Linhares Filho

Fortaleza, julho de 93

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

Quem acompanha os movimentos literários do Estado do Ceará verifica que o efêmero de sua existência tem ligações com a falta de uma divulgação a nível nacional, e também com a falta de questionamento da sua produção literária. Poucos foram os estudiosos que se debruçaram de forma enfática e generalizadora sobre o manancial literário cearense. Entre esses poucos, destaquem-se Dolor Barreira, com "**História da Literatura Cearense,** (4 vols.), Edit. Instituto do Ceará, Fortaleza, 1948-1954"[1], e Sânzio de Azevedo, com "**Literatura Cearense,** 1976 grosso volume de 597 páginas".[2] É evidente que outros também adentraram esse universo literário, mas de forma setorizada e sem a profundidade que o objeto de estudo exigia. Daí haver todo um campo de pesquisa ainda indevassado e necessitando de um resgate valorativo.

Um dos recentes empreendimentos em busca desse resgate foi a criação do Curso de Mestrado em Letras na Universidade Federal do Ceará, com área de concentração em Literatura Brasileira.

Como participante da primeira turma que ingressou naquele curso, desde cedo senti a necessidade de, pesquisando as Literaturas em Língua Portuguesa, voltar-me com maior ênfase para a Literatura Cearense como forma de contribuir para resgatá-la do ostracismo a que é relegada. Valeu também para essa opção o incentivo dos professores do Curso, em especial do Professor José Linhares Filho.

Foi daí que surgiu o interesse pela obra de Moreira Campos. Esse escritor, contista desde quando começou a publicar livros, é o autor cearense, até o presente momento, com o maior número de contos publicados (137), e com uma obra, específica nesse campo, mais destacada pelos críticos que estudam a Literatura Cearense, tanto a nível local, como a nível nacional.

Antes de nos decidirmos por vasculhar a obra desse autor, já o conhecíamos de leitura, de discussões e de informalidades. Sempre nesses contatos, solidificamos a conclusão de que Moreira Campos, na maioria dos seus contos, desarruma literariamente todo o universo de sua criação como primeiro passo para chegar a uma arrumação própria, pessoal, onde se fundam as principais características de seu estilo. A partir dessa constatação, não nos foi difícil dar um roteiro a nossa investigação.

O primeiro passo foi a escolha do tema **Ordem e desordem na escritura de Moreira Campos.** Isso porque seu ponto de partida é uma **ordem** literária, uma forma de escrever que remonta a alguns clássicos da língua tanto de Portugal como do Brasil. Essa **ordem** subjaz a vários aspectos, até mesmo à estrutura linear, com princípio, meio e fim bem delineados. Como "a aceitação de determinada estrutura narrativa pressupõe determinada concepção da ordem do mundo",[3] o que se observa é um ponto de partida em Moreira Campos, onde em princípio não há nenhuma ruptura com a tradicional forma de narrar. Isso, no entanto, é apenas um

processo inicial, pois que adota em seguida uma **desordem** que a princípio torna o leitor pessimista com relação ao desfecho de sua fala, mas tudo desemboca numa **nova ordem** final que, depuração dos dois estádios anteriores, como já falamos, constitui a forma de sua fala definitiva. Todo esse processo pode ser contactado num mesmo conto, o que não implica a necessidade de abordá-lo na obra inteira ou em determinado grupo de textos.

De um modo geral, queremos, com este trabalho, tirar conclusões interpretativas de toda a narrativa de Moreira Campos, através de paciente análise, tomando como ponto de partida os aspectos literários mais evidentes e que mais nos tocaram. Depois, tentaremos realçar alguns valores estilísticos de uma obra que apresenta caracteres narrativos originais, e que aborda o homem nordestino na sua condição mais real possível. Tudo isso visa também a contribuir para um melhor conhecimento desse renomado narrador da nossa literatura como forma de beneficiar os meios literários e universitários e, ao mesmo tempo, tentar resgatar para uma melhor posição a própria literatura cearense.

Particularmente, identificaremos na narrativa de Moreira Campos vários efeitos que a **desordem**, provocada pelo tempo corrosivo, impõe aos seres do universo de sua atuação. Também verificaremos que há uma economia estilística que se vai processando a partir de **Lama e folhas**, seu primeiro livro, até chegar ao máximo da redução possível nos seus últimos contos. Depois mostraremos que através desses dois tópicos anteriores e de outros processos da narrativa do autor, pode-se comprovar que as suas incursões nos postulados do Impressionismo, do Neo-Realismo e do Neonaturalismo passam por um processo natural, difícil de enquadrar num tempo cronológico ou em determinado conjunto de obras, mesmo posta por Lemos Monteiro uma divisão setorizada nesse aspecto, quando afirma que a obra do contista possui duas fases distintas, sendo a primeira impressionista e a segunda realista. Lê-se:

> A primeira fase abrange os livros **Vidas marginais** e **Portas fechadas**, coletâneas de doze e dezesseis contos, respectivamente. Na segunda, enquadram-se **O puxador de terço** e **Os doze parafusos**, cada um com cerca de trinta textos. Marcando um período de transição, situa-se o livro **As vozes do morto** que, embora apresente muitos vestígios da fase inicial, já possui fortes indícios de transformações.[4]

Essa divisão tem conotaçao bastante generalizadora, visto que não inclui as manifestações neonaturalistas na obra do contista e não especifica o **locus**, na obra, onde as mesmas são encontradas. O que comprovaremos, é que todas elas existem ao mesmo tempo, mas sem uma programação para isso. Elas surgem à vontade em qualquer livro do autor. É bem verdade que às vezes privilegiando situações, que coincidem com a afirmação do Prof. Lemos Monteiro.

Quanto à questão da **ordem**, da **desordem** ou da **nova ordem**, é bom que fique patenteado que enfatizaremos a **nova ordem** com que Moreira Campos ordena a desordenação do universo, e desordena a **ordem** que esse universo traz estabelecida. O principal elemento desordenador é a morte como clímax de um processo corrosivo que passa pela ironia e pela corrosão explícita para o desfecho fatal. Só que essa morte como culminância de um processo desordenador é trabalhada dentro de uma formulação estabelecida pelo autor que faz dela um fato menos cruel porque mais domado. A morte é pois "domada".[5] A morte na UTI, de que fala Ariès e que não existe na obra do contista, seria "indomável". A narrativa de Moreira Campos trabalha com a morte "domada", convivida. O narrador trabalha com a morte do outro, e esse outro precisa, nos moldes da teoria exposta, estar nos limites da sua percepção. Daí que "a morte se desentranha como perda e mais do que isso, como aquela perda experimentada pelos que ficam".[6] O fato pois de domá-la, na maneira como o autor trabalha essa fatalidade, estabelece uma **nova ordem**. Ele estabelece um caos e depois ordena-o, não através de sua eliminação, mas através de sua suportação. O homem é vítima, mas a fatalidade se dilui, sendo o indivíduo levado a suportar esse desfecho da condição humana como conseqüência do fato de ter nascido. Assim, veremos que Eros e Tanatos estão, portanto, juntos, quando princípio e fim são significantes de um fenômeno mais profundo que é a vida.

É de se estranhar a colocação da ironia nas manifestações da **nova ordem**. Mas o que ocorre então é o empenho pessoal do autor em abrandar a tensão entre a força criadora do universo e a força destruidora. É aí então que se instaura a **nova ordem**. É no abrandamento dessa ruptura entre vida e morte que se incrusta o ponto alto da obra de Moreira Campos. Pois é aí que está exatamente a humanização desse momento supremo em que a vida (**ordem**) cede seu crescimento aos sintomas primeiros da morte (**desordem**). É nesse instante, quando o homem se vê colocado frente a frente com sua finitude, que o autor instaura uma **nova ordem** através de mecanismos de aceitação dessa realidade. Veremos que o principal desses mecanismos é o apelo para a ironia, até chegar a domar o indomável, a morte, ou apelar para a força sobrenatural, mesmo se sabendo que a ênfase em toda a sua obra é o agnosticismo explícito.

Com relação ao universo estilístico de sua obra, o primeiro roteiro que podemos seguir é o que responde pela redução da linguagem.

Procuraremos mostrar que Moreira Campos parte, nas suas principais obras, de estruturas plurioracionais, depois evoluindo para sintagmas oracionais, para chegar finalmente à depuração de um texto onde prevalecem os sintagmas nominais.

Essa redução estilística não implica uma redução da tensão de que já falamos. Prova disso é que, nos contos reeditados e mais resumidos, a impressão que se tem é de que a tensão, que era um coroamento de todo um processo, agora é ela própria o processo. O conto, de tão resumido, de tão condensado, é a própria

tensão a explodir das suas dimensões, o que não ocorre, graças à ironia. Afinal, o conto se apresenta apenas como o clímax de um incidente.

Veremos pois que essa evolução do autor, através de uma redução que vai do plurioracional ao nominal, é uma busca da perfeição da forma, que passa, na arte de contar, pela necessidade de contrair-se ao máximo para um maior efeito da tensão narrativa. Daí que ao comparar o conto com o romance, Nádia Battella Gotlib afirma que "a base diferencial do conto é a contração: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos".[7]

Entre outros aspectos para que chamaremos a atenção em Moreira Campos, estão as dimensões. Suas narrativas ocorrem geralmente em cenários reduzidos. E aí nos lembramos de outro aconselhamento dos teóricos do conto que coincide com a forma de escrever do contista. É que "para escrever um conto, é necessário o autor pressupor um pequeno ambiente, fechado, esférico, do qual ele mesmo poderia ter sido uma das personagens".[8]

Quanto ao nosso método de investigação da obra de Moreira Campos, não nos respaldarão sofisticações teóricas complicadas. Usaremos o método interpretativo, procurando simplificar ao máximo o entendimento do nosso trabalho. É bem verdade que teremos o apoio da razoável bibliografia sobre Moreira Campos, além de recorrermos a algumas teorias filosóficas e/ou literárias para aplicá-las aos textos narrativos, como a do **entre-texto**, de Eduardo Portella, e dos elementos significantes da linguagem, de Dámaso Alonso.

Nessa opção de análise há um nivelamento entre os seres que povoam sua narrativa, deixando vir à tona uma natureza comum e inerente a cada um. Um dos elos de ligação entre esses seres que os coloca com características comuns é a finitude. Essa finitude é trabalhada de forma que, mesmo o homem procurando arquitetar sua própria vida e construir um destino particular, ele se submete às leis naturais que limitam o concreto.

NOTAS

[1]GIRÃO, R. (1987) p. 59.

[2]Ibidem, p. 56.

[3]ECO, U. (1971) p. 258.

[4]MONTEIRO, J. L. (1980) p. 15 e 16.

[5]ARIÈS, P. (1977) Ao longo dessa obra, há uma preocupação do autor em rotular a morte por categorias. Assim ela pode aparecer como **suja, repentina, interdita** e **domada.** É exatamente essa última a que aparece na obra de Moreira Campos, ou seja, o personagem após desenganado pelos médicos retorna para casa e passa seus últimos momentos ao lado dos familiares. p. 45.

[6]HEIDEGGER, M. (1989) Parte II, p. 19.

[7]GOTLIB, N. B. (1988) p. 64.

[8]Ibidem, p. 70.

2. AS MANIFESTAÇÕES DA **ORDEM**

2.1. O discurso narrativo

A narrativa em Moreira Campos transforma-se ao longo de sua trajetória literária, o que não significa dizer que grandes inovações sejam promovidas nesse percurso. Por isso é que, à parte algumas raras exceções, colocamos também esse tema no capítulo que dedicamos às manifestações da **ordem** na escritura do autor. Entretanto o que nos importa aqui é reconhecer na obra desse contista aqueles traços que são próprios de sua narrativa. É o conjunto dos caracteres que identificam desde os primeiros contos o seu discurso literário; afinal, "adere à narrativa a marca de quem narra, como à tijela de barro a marca das mãos do oleiro".[1]

Não aprofundamos propriamente a análise que Lemos Monteiro faz dos procedimentos narrativos na obra de Moreira Campos, mas confirmamo-los em grande parte e acrescentamos-lhes algo. As características apontadas pelo ensaísta como suporte da narrativa do nosso contista são estas dentre outras:

> O predomínio dos elementos descritivos sobre os narrativos, a incessante luta pela concisão e conseqüente omissão de traços que possam ser preenchidos pelos leitores, a eliminação de comentários ou interpretações do narrador à margem do desenrolar das ações e a utilização dos modernos processos de estruturação dos diálogos.[2]

Achamos que, embora Moreira Campos use com freqüência e mestria o descritivismo, este não chega a predominar sobre a narração como afirma Lemos Monteiro, e podemos acrescentar às características indicadas pelo ensaísta no capítulo do seu livro, denominado "Procedimentos Narrativos", mais duas: uma que consideramos intimamente responsável pela **desordem**, e a outra, pela **nova ordem**, na obra do autor. Assim, constatamos a atuação do tempo corrosivo sobre os personagens e o uso da ironia como forma de abrandar a tensão entre criação e destruição. O tempo corrosivo age como elemento desordenador, e a ironia como elemento ordenador de toda a desarrumação estabelecida pela narrativa do autor.

Dissemos que Lemos Monteiro não se demora na análise de cada uma das características que aponta. Assim sendo, retomaremos algumas delas. É o caso da intensificação dos elementos descritivos sobre os narrativos. É através do descritivismo que Moreira Campos "se realiza esteticamente".[3] Além do mais, é através desse descritivismo que o contista mostra os primeiros sintomas da **desordem**, ao "deformar a própria realidade"[4] evidenciando que "o grotesco se funde ao caricatural"[5] na sua obra. Para isso, há predominância dos sintagmas nominais, alijando-se os verbos do discurso narrativo. Esse fenômeno está presente em todas as obras do autor e principalmente no início de cada conto. Vejamos alguns inícios descritivos nominais de seus contos:

Chão rude, áspero, mais de pedregulhos.[6]
Casarão terrível, acaçapado e encravado na noite, (**DP**, p. 34)
Olhos miúdos e simpáticos. (**DP**, p. 34)
Inverno forte. Aguaceiro por toda parte. (**VM**, p. 23)
Muitas cabeças sem caras, sem feições. (**GM**, p. 96)

São sintagmas, como se vê, que dispensam o uso do verbo. A ação incrusta-se no entrechoque dos nomes. Esse descritivismo, no entanto, só é contido diante da incessante luta pela concisão e/ou para cumprir uma função pictória, impressionista. É uma concisão que se vai estabelecendo ao longo das suas obras. Seus primeiros contos chegam a ocupar mais de quinze páginas, os últimos, mal ultrapassam as duas. Há vários modos como o autor opera essa concisão: através da contenção de dados descritivos, na transformação dos sintagmas plurioracionais em oracionais e principalmente em nominais, e, em caso de reedição de contos, na eliminação de parágrafos que não comprometem o foco narrativo estabelecido pelo contista. É o que se observa, por exemplo, no conto "Portas fechadas" (**PF**, p. 13) que aparece, na sua primeira publicação, com 20 páginas. Quando é reeditado em **Contos escolhidos**, é reduzido para 10 páginas. A redução é tão grande que até o título, que antes era "Portas fechadas", se muda para "Raimunda".

Essa concisão leva à omissão de traços que passam a ser preenchidos pelos leitores. São vazios textuais que "jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito".[7] Essa omissão de traços jamais poderá ser considerada incompletude. Muito pelo contrário, ela promove, através da parceria entre autor e leitor, o surgimento de muitos outros traços que são do domínio daqueles a quem o texto se destina. Essa parceria pressupõe um jogo de significados em que nem sempre é necessária a coincidência entre o que escreve o autor e o que reescreve o leitor. Essa dissociação pode ser detectada até no ato da fala. Daí o dizer de Dámaso Alonso, de "que em toda comunicação há dois significados, o inicial (do falante) e o final (do ouvinte)".[8] É claro que, se o emissor já revela os dados da sua comunicação, a cumplicidade do decodificador é muito menor. Por isso, na arte literária é fundamental que algo seja apenas sugerido para que o leitor, como partícipe do processo, tenha maior engajamento no fenômeno da criação. Quanto maior, pois, a omissão de traços na descrição, maior a sugestão que ali se instaura. Portanto é "no leitor em quem o autor se aperfeiçoa".[9]

Da mesma forma que se faz necessária a omissão de alguns traços descritivos, também no conto, e isso ocorre com Moreira Campos, é importante a eliminação de comentários ou interpretações do narrador à margem do desenrolar das ações. Essa característica é própria dos contos de uma maneira geral. É uma das diferenças entre romance e conto. "O conto é uma forma breve."[10] Essa brevidade em Moreira Campos alicerça-se na contração da matéria narrada como forma de adquirir uma tensão maior.

Com relação ao diálogo, interessam-nos os processos modernos de estruturação de que fala Lemos Monteiro, quando trata da obra do contista. Assim, constatamos que os personagens mais sugerem através das descrições feitas pelo contista, do que através de suas falas. Há pouco discurso direto em Moreira Campos. Quando o personagem fala, é economizando o discurso. Verifica-se certa falta de diálogo entre os personagens do autor, como demonstração de que as relações de poder entre esses personagens entrava o estabelecimento do diálogo. O recurso utilizado pelo personagem, principalmente o desvalido, o que não é ouvido, é repetir a fala. A repetição é a forma encontrada para tal tipo de falante ser ouvido. É tão forte essa repetição em Moreira Campos que mais adiante dedicaremos parte deste trabalho à sua análise.

Além dessas características, constatamos a atuação do tempo corrosivo sobre os personagens. Há uma tendência em Moreira Campos para mostrar nos seus personagens a ação do tempo que os corrói. Os velhos são mais velhos, os ambientes mais carcomidos, quando esse tempo é sugerido como elemento dessa corrosão. Ele é desarrumador, corrosivo. Instala-se esse tempo na criação e, a partir daí, começa seu trabalho de destruição. É como diz Octávio Paz ao citar Calderón e o budismo: "Nosso maior crime é nascer, já que todo nascimento contém em si a morte".[11] Esse determinismo desordenador do tempo leva o autor a utilizar-se da ironia como abrandamento dessa tensão que se instaura entre vida e morte. A ironia caracteriza-se por tomar suportável para o personagem esse encaminhamento inapelável para a morte. Para isso, não importa como esse personagem é tratado. É tanto que nos primeiros livros prevalecem os relatos em primeira pessoa, que ao longo dos livros seguintes vai sendo substituída pela terceira. Essa mudança coincide com a eliminação crescente dos nomes dos personagens. É exatamente a partir dessa não identificação clara do personagem que o autor atinge um universo maior. O universalismo é, pois, uma conquista que se vai intensificando ao longo da obra em estudo. Primeiro, saindo o autor da primeira para a terceira pessoa, depois ocultando o nome do personagem e, finalmente, usando as descrições como revelação do comportamento desse personagem, que é o mesmo do seu grupo social.

2.2. A linearidade e o "tempo cronológico"

A linearidade é uma conseqüência da utilização do tempo, de forma cronológica, na narrativa. A ação vai-se desenvolvendo, como que seguindo o movimento dos ponteiros do relógio. Pode ser também o movimento do "transcurso do sol... relógio natural que torna possível a produção e o uso de relógios ainda mais manuseáveis".[12] A analogia parece simplista, mas é que, tratando-se de contos, o tempo às vezes é tão exíguo que se resume a poucos movimentos dos ponteiros, ou ao deslocamento ínfimo do sol. Há, aliás, uma preocupação acentuada do autor em, por motivo profundo e existencial, colocar o relógio nos seus contos. Como "no

conto não deve sobrar nada",[13] tudo tem sua função, é importante verificarmos essa incidência constante do relógio como revelador de uma consciência da realidade, nos contos do autor, bem como suas relações com a corrosão que se abate sobre os personagens. Por outro lado, é bom atentar para o processo da utilização do chamado "tempo cronológico" por parte do autor em oposição ao "tempo psicológico". Convém observar como aquele tempo se distribui no curso da narrativa. E, com relação a isso, Lemos Monteiro constata

> que o tempo nos contos de Moreira Campos obedece à linearidade cronológica, embora se limite a um simples instantâneo do real.[14]

Em toda a obra do autor, conseguimos encontrar 46 referências ao relógio ou à marcação das horas. Chamou-nos também a atenção o fato de essas referências aumentarem nos últimos livros publicados. Assim, constatamos as seguintes ocorrências: em **Vidas marginais**, 4; em **Portas fechadas**, 1; em **As vozes do morto**, 6; em **O puxador de terço**, 8; em **Os doze parafusos**, 11; e em **A grande mosca no copo de leite**, 16. Como se observa, o narrador sugere que, à proporção que ele próprio vai envelhecendo, mais a preocupação com o tempo vai sendo embutida na sua arte. E uma das facetas desse tempo é sua força corrosiva. O tempo em Moreira Campos é devastador. Uma das provas disso é o próprio conto "O tempo" (**GM**, p. 57), onde a decadência da cidade, que tivera seu brilho no auge da produção de uma mina, vai aumentando à proporção que o tempo passa. A própria cronologia é corroída, quando os poucos sobreviventes do lugarejo perdem a noção do tempo. Isso se comprova com o seguinte trecho do conto:

> Seu Aniceto pediu ao Nozinho que lhe trouxesse o tempo marcado. É que estavam perdidos dentro do mundo, sem contagem de dia, mês ou ano, mais existindo dia e noite para a orientação de todos:
>
> – Que dia é hoje, por exemplo?
>
> – Quarta.
>
> Está aí, ninguém sabia.
>
> E Nozinho, na viagem de volta, trouxe o Tempo em forma de calendário, não com fotografia de mulher nua, como gostava, mas com a estampa de Nossa Senhora das Dores, [...] (**GM**, p. 59)

Nozinho era um motorista de caminhão de passagem pela localidade. Quanto ao retrato de Nossa Senhora das Dores, ocorre a alusão ao sobrenatural, que nesse caso abranda a tensão que se estabelece entre a criação da cidade em torno da mina e sua decadência após o fechamento do veio mineral. A destruição não é total e, antes que se totalize, há a interferência do sobrenatural, confrontando-se com o "Tempo", que de tão simbólico vem no texto expresso com inicial maiúscula.

As formas como o tempo aparece na obra de Moreira Campos são as mais variadas. A simbolização do tempo, no entanto, instala-se principalmente no relógio. É dele que partem em espirais as ondas corrosivas que atuam nas coisas, nos compartimentos e nas pessoas. São quatro as principais formas como aparecem esses relógios: no pulso, no bolso (o cebolão), nas paredes das casas, e nas torres das igrejas. Na maioria das vezes, aparece no pulso e marca o momento exato do clímax da narrativa. É a partir de **Portas fechadas** que os personagens começam a usar o relógio de pulso: "Consultou o pulso: dez e quinze, já." (**PF**, p. 36)

Quando aparece o relógio de bolso, o cebolão, vem logo à tona a questão do poder. O cebolão, "relógio antigo de algibeira, grande, redondo e grosso"[15] é quase que de uso exclusivo dos coronéis e mandões das cidades do interior. Daí que só o poderoso usa esse tipo de relógio. É o que demonstra o tenente de "Os estranhos mendigos":

> Sangrara um inimigo na porta do bar em dia de feira. Recolhera o punhal longo, após limpá-lo na perna do culote, e acertara o relógio de bolso pelo relógio da matriz:
>
> – 3 e 10.
>
> Os homens, perplexos no alto das calçadas, viram quando ele consultou ambos os relógios, os dedos chatos, de unhas polidas, dando corda ao cebolão:
>
> – Precisamente: 3 e 10. (**PT**, p. 61)

Depois do Prefeito e do Coronel dono de terras, é o tenente, comandante do destacamento policial, que também tem o poder. Daí o relógio ser o de algibeira, e a hora fatídica ser três da tarde com seus minutos para marcar a precisão, a disciplina, a **ordem**. A repetição, em forma de refrão do sintagma " – 3 e 10" tem conotações variadas, e uma delas é patentear a tarde, no seu horário mais quente, às três, como a hora da fatalidade. É tanto que em outras passagens da obra do autor fica comprovado que as fatalidades ocorrem mais à tarde e que o momento mais fatídico é às três. O número três é fatal para o autor. Nos seus contos, sempre que o médico diagnostica o câncer terminal no paciente, dá três meses de vida.

O outro tipo de relógio que aparece na obra de Moreira Campos é o de parede. É esse tipo de relógio o que mais simboliza a decadência. A própria descrição do mesmo já traz a conotação corrosiva. Ele "bate as horas num gemer de ferros" (**GM**, p. 18) ou então "gemia muito antes de bater as horas, fazia um esforço de ferros..." (**PT**, p. 21). O "gemer" ou o "fazer esforço" para poder marcar as horas demonstra o cansaço do relógio, o envelhecimento do contexto, a pasmaceira da atmosfera ambiental. No primeiro caso, ele aparece em "Os moradores do casarão", um dos contos mais voltados para a decadência ambiental, de toda a

obra do autor. No segundo caso, em "O último hóspede ou Eurico, o noivo", a decadência da pequena pensão é ampliada quando o autor se refere à relação amorosa da proprietária com o marido e, principalmente, ao noivado de Eurico. Assim, o que se constata é que o tempo marcado pelo relógio de parede é, na obra de Moreira Campos, índice de decadência, de destruição, de **desordem.**

Além dessa utilização do relógio como referencial para o estudo do tempo na obra de Moreira Campos, podemos extrair do seu discurso literário outras formas de utilizações temporais. Uma delas é através do uso que o contista faz da função fática[16] da linguagem como forma de localizar o leitor exatamente no momento em que a história decorre. São fórmulas que o contista utiliza, intercaladas ao discurso, "para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada".[17]

Verificamos isso principalmente em **O puxador de terço** e **A grande mosca no copo de leite.** No conto "Uma história antiga ou a serpente", quando o autor descreve a cena de um crime num clube da cidade, lê-se: "as moças, de leques e lencinhos de renda (que esta história é antiga)". (**PT**, p. 74) Essa forma de chamar a atenção do leitor parece desnecessária, já que muitas expressões anteriores e posteriores a esse trecho sugerem o tempo da história. Mas o objetivo do autor é enfatizar para o leitor a importância do deslocamento deste para a cena descrita. O efeito da expressão entre parênteses no leitor liga-se à função **fática** da linguagem. O mesmo ocorre, no mesmo livro, no conto "O enterro", que termina com a frase "porque era começo de inverno", (**PT**, p. 99) quando ela nada muda na história em si, se for retirada do texto, mas sem tal frase a umidade da terra, a que o autor de refere anteriormente, não alcançaria bastante ênfase, completada com as lágrimas dos personagens e a água benta do Padre. Leve-se em conta que a terra é mais receptiva para o morto, por estar úmida.

Essas mesmas chamadas ocorrem ainda em "Profanação" ("porque esta história é antiga") (**GM**, p. 22); em "O circo expano-americano" ("porque era começo de águas"). (**MG**, p. 25) Ainda nesse mesmo conto a expressão se repete na página 27; e em "A queda-de-braço" ("que esta história é meio antiga") (**GM**, p. 39). Em todos os casos, a configuração da função fática da linguagem em apelo à atenção do leitor está vinculada ao tempo em que a história se desenvolveu, à estação do ano. E mais uma vez, é no livro **A grande mosca no copo de leite** que mais ocorre esse apelo.

Uma outra constatação que fizemos, relacionada ao tempo, está ligada ao uso de determinada hora para a ocorrência dos fatos narrados. O número preferido é o três. É às três horas da tarde que as principais coisas acontecem. São três meses de vida para os vitimados de câncer, são três horas de vida para os mordidos de cobra, os personagens geralmente são três, mesmo não implicando um triângulo amoroso na trama.

Atribuímos tal comportamento ao mistério que o número três transmite, graças à tradição religiosa dos sertões nordestinos, principalmente quando se trata

das 3 horas da tarde. Geralmente se acredita que essa hora é o momento em que acontecem os fatos mais cruciantes do dia.

Verifica-se que, mesmo com esses detalhes particulares, o tempo narrativo em Moreira Campos é **cronológico**, configurado na sucessão de princípio, meio e fim bem delineados. Há, pois, uma linearidade bem clara nos seus escritos, com raríssimas exceções. Daí se pode afirmar, com relação ao tempo, que o contista não extrapola a **ordem** natural em que os fatos acontecem. Seu grande mérito está exatamente em fazer desse tempo elemento atuante no destino dos personagens e na constituição dos contextos.

2.3. As relações sintagmáticas e paradigmáticas

Fazem parte das manifestações da **ordem** na escritura de Moreira Campos as relações sintagmáticas e paradigmáticas. São as relações entre os elementos dos sintagmas as que mais se submetem a uma **ordem** preestabelecida e comum a todos os discursos. Primeiro, porque a linearidade original do sintagma margeia a comunicação desde as primícias da mais primitiva fala aos comunicados lingüísticos mais modernos. Essa linearidade existe porque

> a fala desenrola-se no tempo. Ora, o tempo pode representar-se como um espaço de uma dimensão, como uma linha: a cada instante faz-se corresponder um ponto, e à ordem de aparecimento dos instantes a ordem de justaposição dos pontos.[18]

Depois, porque o paradigma tem como origem um determinado ponto do sintagma, mesmo que siga outra direção, já que para os dois atribui-se

> a imagem, tornada clássica, de duas linhas secantes, representando a horizontal a ordem sintagmática das unidades e a vertical o paradigma. [19]

Para Mattoso Câmara o sintagma é "um conjugado binário (duas formas combinadas), em que um elemento DETERMINANTE cria um elo de subordinação com outro elemento, que é DETERMINADO". [20] Adotamos essa definição da sua classificação dos sintagmas e tomamos como ponto de origem o tipo **oracional**, "onde o determinado é o sujeito e o determinante é o predicado". [21] A partir desse referencial, adotamos o nome de **plurioracional** para aquele sintagma, que tem como determinado a oração principal dentro de um período composto por subordinação. Assim, não aplicamos o nome "superoracional", utilizado por aquele renomado lingüista, já que para esse tipo de sintagma sua nominação de "superoracional" é voz solitária entre os muitos manuais a que recorremos para essa verificação. Para o tipo **nominal** de sintagma preferimos ficar com a classificação de John

Lyons,[22] que é seguida por Maria Cecília P. Souza e Ingedore V. Koch.[23] Segundo os mesmos autores, essa terminologia refere-se ao sintagma que possui como determinado o nome.

Na análise das relações sintagmáticas na obra de Moreira Campos, fixar-nos-emos em três tipos: **plurioracional, oracional** e **nominal.** Com relação ao paradigma temos que tomar como sua fonte o próprio sintagma. Afinal, como já dissemos, é ali que está sua origem.

Afirmam Ducrot e Todorov:

> Embora a descoberta das relações sintagmáticas preceda necessariamente a das relações paradigmáticas, a paradigmática não se contenta com reescrever a sintagmática, mas acrescenta-lhe ainda novas informações.[24]

Mas convém não perder de vista a representação figurativa através das duas linhas retas para representar concretamente as relações entre sintagma e paradigma. A reta horizontal que representa o sintagma tem, em algum de seus pontos, a saída de uma reta vertical para representar o paradigma. São dois arranjos distintos nos discursos narrativos a que Jakobson[25] chama de "combinação" e "seleção".

Compete-nos agora verificar como Moreira Campos opera essa combinação e essa seleção. Só que para essa verificação é preciso retomar a análise sintagmática e a paradigmática, já que o sintagma é resultante da combinação, e o paradigma, resultante da seleção.

Como já afirmamos, são três os tipos principais de sintagmas encontráveis na obra de Moreira Campos, e esses tipos podem ser encontrados em qualquer dos seus contos. Assim é que os três primeiros contos do primeiro livro do contista, **Vidas marginais,** são iniciados com três tipos de sintagmas bem diferentes. Lê-se em "Lama e folhas":

> A velha minha sogra meteu a cabeça entre a porta, adelgaçou os lábios num sorriso e anunciou-me, alvissareira:
>
> – Um menino! (**VM**, p. 9)

Logo no conto seguinte, "Náufragos", o início está assim construído: "Inverno forte". (**VM**, p. 23) No terceiro conto, "Vigília", o início aparece desta forma: "Nu ali no meio do quarto, atirei algumas gotas de água de Colônia aos sovacos". (**VM**, p. 35)

Essa amostragem revela uma mudança bem acentuada do período composto do primeiro conto, uma seqüência de coordenadas tão ampla quanto um sintagma plurioracional, para, logo no segundo caso, já se iniciar o conto com um simples sintagma nominal, e vai ampliar-se o terceiro caso para um sintagma ora-

cional. E o que nos importa aqui é mostrar onde maiores são as incidências de cada caso em particular.

Outra constatação que fizemos foi de que geralmente os sintagmas finais são maiores do que os iniciais. É comum o texto iniciar-se com um simples sintagma nominal mas é raro terminar com esse tipo de sintagma. Também verificamos que, nos diálogos, os sintagmas são curtos, quase sempre nominais, por exemplo, "– Um barato!" (**GM**, p. 93) Raramente aparece o plurioracional como: "– Sempre tive a impressão de que ele era comerciante". (**GM**, p. 75)

É bom patentear-se aqui que a redução do tamanho dos contos na obra de Moreira Campos, que se opera de livro para livro, não é conseqüência da redução sintagmática. "Náufragos" (**VM**, p. 23) é marcado por frases curtas. Mesmo ocupando dez páginas, possui mais sintagmas oracionais e nominais, que plurioracionais. É tanto que começa deste modo: "Invemo forte. Aguaceiro por toda a parte". (**VM**, p. 24) e termina assim: "A lamparina apagara-se. Já não vinham vozes do morro. Silêncio na noite". (**VM**, p. 32) Já "Um capítulo de novela", do seu recente **A grande mosca no copo de leite**, possui, em pouco mais de três páginas que ocupa, um contingente maior de sintagmas plurioracionais, desde o seu início:

> Ela chegou como um espanto, segredo guardado por mais de sessenta anos, semelhante a um pacote de cartas reveladoras, escondido no fundo da gaveta, com o seu fitilho e o amarelecido do tempo. (**GM**, p. 53)

O tamanho do sintagma não é proporcional, como dissemos, ao tamanho do conto. Também a relação do sintagma com o paradigma não inclui nenhum aspecto quantitativo. O elemento básico e inicial do paradigma pode aparecer num pequeno ou grande sintagma, o que vale é a qualidade dos elementos selecionados, seu grau de parentesco e cumplicidade. Podem-se detectar paradigmas a nível de conto, de coletânea, ou até da obra completa do autor. Assim é que José Lemos Monteiro, [26] quando trata do assunto, atribui a dois fatores a instauração da maior parte dos paradigmas: às construções nominais e ao suporte dos adjetivos. Esses dois fatores são resultantes, segundo o ensaísta, do cunho descritivista que toma a obra do contista.

É difícil, no entanto, transcrevermos aqui paradigmas que se instauram nos contos. Afinal, mesmo representando o sintagma uma "camada manifesta, o discurso contém uma outra, expressiva enquanto ausente" [27] que é o paradigma. Exatamente nesse subtexto em que fica latente um texto no seu silêncio, reside o paradigma. Possuindo um visor de superfície instaurado na planura horizontal do sintagma, o paradigma enraiza-se nos subterrâneos do texto. Relacionaremos os principais pontos de contato do paradigma com o sintagma, para verificar se também houve uma seleção desses pontos iniciais, de forma que entre eles já se pu-

desse estabelecer uma relação semântica. Deixemos claro que qualquer ponto do sintagma é ponto inicial de um paradigma. Interessa-nos aqui tomar o elemento principal do sintagma, o determinado, como ponto inicial do paradigma, já que é esse tipo de paradigma o de maior força significativa no subtexto.

Comecemos pelos substantivos de um conto, para verificar como essa operação ocorre. Tomemos como exemplo o conto "O dia de Santa Genoveva". (**DP**, p. 93) Ali podemos verificar "uma espécie de disponibilidade à incidência do extraordinário" [28] Essa disponibilidade surge a partir da seleção do vocabulário utilizado pelo contista. Assim, os substantivos principais são: "morte", "leito", "alma", "visão", "halo", "doente", "suor", "rumores", "enfermeira", "vela", "arrepio", "ladainha", "redemoinho", "dor", "gemido", "silêncio", "remédio", "sobressalto", "angústia", "aflições", "condenação", "pesadelo", "atentado", "Deus", "religião", "tropeços", "terço", "cama", "padre", "fatalidade", "sacristia", "magreza", "bênção", "alvura", "doença", "mal", "sangue", "tarde", "céu". Essa relação de substantivos distribuídos em pouco mais de três páginas cria um clima fantástico, uma atmosfera lúgubre na história, provocada pela cumplicidade, pelo parentesco semântico de que eles se impregnam.

Podemos constatar o mesmo com os adjetivos: "baça", "insólita", "cavados", "branco", "fantasmagórico", "exorcizado", "velho", "amparada", "fraca", "cabeludo", "lambuzados", "negros", "surdo", "descarnado", "translúcidos". O mesmo clima continua e, se passarmos para expressões maiores, essa atmosfera se amplia: "tom de nênia", "iluminação baça", "visão insólita", "leito de morte", "alma do sogro", "faces cavadas", "halo de luz", "dia de Santa Genoveva", "cabelos da doente", "vela na mão", "mundo fantasmagórico", "hábito de dor", "gemidos de silêncio", "cheiro de remédio e de velas", "condenação irremissível", "atentado a Deus", "mãos cabeludas", "longos cabelos negros", "última bênção", "alvura da doente", "dedos descarnados e translúcidos", "luz baça". Ao unirmos os substantivos com os adjetivos ou com as locuções, o efeito é tão mais forte que o clima sobrenatural detectado já começa a delinear-se.

Examinamos o fenômeno do relacionamento do sintagma com o paradigma, sugerindo-se uma conclusão caracterizadora dos contos do autor na coletânea inteira, **Os doze parafusos.** Entre os 30 contos desse livro, verificamos uma profusão de "dedos", "mãos cabeludas", "mortes", "sombras", "horas fatais", "relógios", "pequenos animais pedradores", "cânceres", "velhos", "pés brancos", "padres glutões", "bocas defeituosas", "freiras gordas", "ventres amplos", "pretos velhos", "rugas" e "doenças variadas". Estendendo essa investigação à obra completa do autor, podemos estabelecer um denominador comum em torno de signos que, realizando uma relação semântica, denotam a temática geral estudada. Constatamos a insistência permanente em torno de: "dedos", "cânceres", "mãos cabeludas", "relógio", "morte" e "clarabóias". Se associarmos esses elementos, chegaremos à conclusão de que o autor constata o efêmero da existência através do destaque que dá às moléstias, e à "morte"; mostra também o lado grotesco da

criatura através da descrição das partes do corpo, como "pés", "beiços" e, principalmente, "mãos cabeludas"; depois coloca o tempo como um dos elementos mais corrosivos dessas criaturas e do seu **habitat**; finalmente nos faz entender que há uma escapatória, um amenizar dessa condição, quando apela para a ironia e também quando os "dedos" aparecem como restos da vida nas extremidades do corpo combalido, e a "clarabóia" como escapatória mínima no alto da telha-vã; verdadeira janela para o céu.

NOTAS

[1]BENJAMIN, W. (1980) p. 63.

[2]MONTEIRO, J. L. (1980) p. 64.

[3]Ibidem, p. 67.

[4]Ibidem.

[5]Ibidem, p. 70.

[6]CAMPOS, M. (1978) p. 9. Convencionamos as abreviaturas seguintes, seguidas do número da página, para aludirem, daqui por diante, às obras do contista referidas no corpo do texto: **VM, Vidas marginais; PF, Portas fechadas; AV, As vozes do morto; PT, O puxador de terço; CE, Contos escolhidos; DP, Os doze parafusos; GM, A grande mosca no copo de leite; DC, Dizem que os cães vêem coisas.**

[7]JAUS, H. R. (1979) p. 90.

[8]ALONSO, D. (1960) p. 451.

[9]Ibidem, p. 152.

[10]GOTLIB, N. B. (1988) p. 63.

[11]PAZ, O. (1982) p. 181.

[12]HEIDEGGER, M. (1989) p. 225.

[13]GOTLIB, N. B. (1988) p. 63.

[14]MONTEIRO, J. L. (1980) p. 77.

[15]FERREIRA, A. B. H. (1977) p. 302.

[16]Cf. MALINOWSKI, B. In: JAKOBSON, R. (1977) p. 126.

[17]Cf. JAKOBSON, R. (1977) p. 126.

[18]DUCROT, O. et TODOROV, T. (1976) p. 136.

[19]Ibidem, p. 138.

[20]CÂMARA JÚNIOR, J. M. (1978) p. 223.

[21]Ibidem.

[22]LYONS, J. (1979) p. 78.

[23]SOUZA E SILVA, M. C. P. et KOCH, I. G. V. (1983) p. 14.

[24]DUCROT, O. et TODOROV, T. (1976) p. 139.

[25]JAKOBSON, R. (1977) p. 40.

[26]MONTEIRO, J. L. (1980) p. 82.

[27]LIMA, L. C. (1975) p. 29.

[28]LINHARES FILHO. (1988) p. 12.

3. AS MANIFESTAÇÕES DA **DESORDEM**

3.1. A corrosão

Adotaremos aqui o termo corrosão como fenômeno desgastante que atua principalmente sobre a face concreta das coisas e dos seres na obra de Moreira Campos. Para tanto recorremos à utilização desse termo feita pelo ensaísta Luiz Costa Lima quando o aplica na análise da poesia de Drummond sob o tema: "O Princípio-Corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade". [1] Ali, o ensaísta afirma que "a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado". [2] Essa "idéia de corrosão que desgasta seres e coisas" [3] é a mesma que tentaremos aplicar na análise da **desordem** que se abate sobre o universo de seres e coisas da escritura moreiriana.

O componente principal da **desordem** na obra de Moreira Campos é a corrosão. Esta pode até ser considerada como um resumo de todos os elementos da **desordem**, tanto que, só por uma questão de método e análise, estudaremos, nos três itens seguintes a este, os agentes da **desordem**, que poderiam ser agentes da corrosão, os elementos deformadores dos personagens, que poderiam ser elementos corrosivos dos personagens, e a morte, que é o clímax da corrosão, deixando depois de si apenas a desintegração da matéria.

Um dos elementos que provocam a corrosão é o tempo. "O tempo corrói não por ser simplesmente tempo, fio largado em dias, mas por ser um tempo preciso".[4] Tempo comprometido com a decadência, com o dorido do momento. Sobressai em questão de tempo, na obra do autor, a tarde, às três, ou à tardinha, momento corrosivo em que o dia desfalece diante das sombras crescentes da noite que chega. O tempo triturador está na torre da igreja, está no cebolão. Onde estiver, ele esmaga com o determinismo de que nada escapa à sua sanha, nem os objetos concretos, as casas, os sofás, tampouco as pessoas.

Fazendo um breve levantamento dos signos verbais ligados à corrosão, verificamos que a cor é a branca, a vestimenta é o pijama, o tempo corrosivo é representado pelo relógio, a doença mais comum é o câncer. Há ainda as dentaduras, os dedos, o sofá furado, as moscas, os ratos, as baratas, as corujas, os morcegos, a cobra, etc.

Há também momentos isolados mas que são marcantes para a configuração da corrosão, como, por exemplo, o da mulher que morre, esvaindo-se em decorrência da mesentérica em "Os meninos". (**PT**, p. 9) **Escorrer** como também **correr** são verbos corrosivos, não só na passagem desse conto, que cita "restos de fezes que lhe escorriam pelas pernas", (**PT**, p. 12) mas também em outras, como é o caso de "Náufragos" (**VM**, p. 21) em que a correnteza do rio em cheia "corria pelas ruas, subia as calçadas", (**VM**, p. 27) devastando a paisagem ribeirinha e expulsando os lavradores de suas margens.

Aliás, "Náufragos", e "Os meninos" são os dois contos da obra inteira do autor, onde a corrosão mais atua. No primeiro, a corrosão atua sobre a terra. É o rio Salgado em cheia corroendo tudo que é postado nas suas margens. As formas verbais utilizadas nesse conto são motivadas pela idéia de escorrer. São elas: crescer, correr, descer, desviar, contornar, vir, arrancar, derramar-se, espraiar-se, desfazer, rolar, avançar, desaparecer, passar, arrastar, desmanchar, transportar, deslizar, escorregar, sair, descer. Além de serem verbos de movimento, na constituição fonética de cada um entra a fricativa "s" ou a vibrante "r" que dão maior força à correnteza das águas e ao fluir da narrativa que imprime nos signos verbais a expressividade corrosiva. Não é, pois, apenas a água do rio que se encarrega de corroer as margens, é também a linguagem do autor, a seleção exata do signo certo, que dá precisão desrealizadora à destruição que a enchente provoca. No caso de "Os meninos", em que a corrosão se concretiza na mesentérica que corrói a mulher, além do mesmo tipo de signos verbais, agarrar-se, escapar, esvair, escorrer, rolar, crescer, há também substantivos-chaves para dar o efeito corrosivo mais acentuado. Esses substantivos de conotação corrosiva são: mesentérica, mosca, chão, restos, fezes e pedaços, elementos semanticamente ligados de forma íntima com a corrosão.

Além de nesses dois contos, a corrosão aparece em quase todos os outros do autor. E são várias as formas com as quais ela se apresenta. Uma delas é através das doenças. A doença principal a corroer os personagens de Moreira Campos é o câncer. Ao tratarmos dessa doença, notamos o aparecimento do pijama. Verificamos que o homem de pijama é, com poucas exceções, um canceroso, desenganado dos médicos, às vezes já operado, no aguardo do momento da morte. Antes porém de tratarmos diretamente do câncer precisamos verificar a simbolização do pijama na escritura do contista.

O pijama é índice da corrosão, já que este não entra aqui como elemento do repouso, do bem-estar. O pijama veste o corpo corroído pelas doenças. É frouxo sobretudo porque o corpo emagreceu. Verificamos uma homogeneidade no símbolo do pijama em toda a obra do autor. Como de todos os elementos corrosivos é este o que mostra mais unidade e coerência nas vezes em que aparece nos contos, escolhemos também sua análise como demonstração da corrosão em Moreira Campos. É o caso do seu aparecimento com essa conotação a partir de **Portas fechadas.** Nesse livro, em "Mãe e filho" o personagem principal, vitimado pelo câncer, é assim descrito:

> Era um morto grande, o pijama aberto no peito, os cabelos negros e revoltos contra o travesseiro, iluminado pela luz triste que pendia do jarro. (**PF**, p. 72)

Observam-se aí as ligações do pijama com a morte, a tonalidade negra dos cabelos e a luz triste e pendente. Também em "As lágrimas de Lúcia", de novo

o câncer se abate sobre o personagem Amâncio que aparece "estirado na cama, as calças do pijama arriadas nas coxas magras, aquele ventre batido em sela entre os dois ilíacos, que se esticavam na pele". (**PF**, p. 169) No mesmo conto, logo adiante, de novo, Amâncio aparece "no quarto, o corpo magro nas dobras do pijama, os pés brancos, finos e macios nos velhos chinelos". (**PF**, p. 173) Além do pijama com suas ligações com a morte, também a cor branca dos pés já é sinal da fatalidade.

A cor branca está, pois, intimamente ligada à morte em toda a obra de Moreira Campos. Ela é símbolo da morte. Em **Portas fechadas**, ainda encontramos o pijama em "Eu e Dinha", quando o pai tísico do personagem principal recebe um parente rico que o encontra "apenas uns restos de ossos sob as dobras folgadas do pijama, uns olhos vítreos e aquela terrível falta de ar". (**PF**, p. 258)

Em **O puxador de terço**, numa passagem, o pijama aparece ameaçador, pendurado no armador como a presença inarredável da morte iminente. É em "Coração de boi" que o personagem principal, ao levantar um peso exagerado na oficina de móveis em que trabalhava, passara a sentir as primeiras dores no peito. Essas dores tomam aspecto ameaçador no momento em que o pijama aparece em cena, duas vezes no canto do compartimento.

> Ia e vinha sobre os mesmos passos, descalço, os pés grandes e pálidos, nu da cintura para cima, as calças de brim do diário, a blusa do pijama pendurada no armador.
>
> [...]
>
> O doente sentia necessidade também de apanhar a blusa do pijama no armador. (**PT**, p. 67)

Só encontramos essa presença do pijama em **O puxador de terço**, mesmo assim ela está intimamente ligada à morte.

É, no entanto, em **Os doze parafusos** que essa roupa mais se apresenta com o seu fatalismo. Em "O mestre", com o velho professor já sem domínio sobre suas necessidades fisiológicas, o pijama aparece em três oportunidades:

> Nessa linguagem desgovernada estava o Mestre, no seu pijama mijado (o segundo que já usara no dia). (**DP**, p. 46)
>
> O mestre sujara os poucos pijamas (a gola do último já com um dedo de ceroto). (**DP**, p. 47)

No final, a amante, como numa visita de saúde antes da fatalidade da morte, "trouxe uma caixa, embrulhada para presente, com um pijama." (**DP**, p. 48)

No mesmo livro, em "O grande medo", o personagem principal, uma mulher muito doente e nervosa, com medo da morte, só fecha a porta do quarto com medo do filho, personagem secundário, tenente reformado, desequilibrado mental que fica balançando-se "na outra cadeira de vime, a blusa do pijama queimada pelos cigarros". (**DP**, p. 69) Em "Antônio em três tempos", o pijama aparece exatamente no momento de depressão do personagem. Afinal, após demitido do banco, por desfalque, "Antônio metera-se em casa, não fora mais visto, a barba por fazer, na intimidade do pijama e dos chinelos." (**DP**, p. 121) A depressão é também índice de corrosão.

Ainda como signo da corrosão, o pijama nesse livro aparece em "Três meses de vida". O personagem, após desenganado pelos médicos que lhe davam só mais três meses de vida, definhava. "Ele se reduzira muito de carnes: a papada mais caída, as dobras largas do pijama." (**DP**, p. 139)

Como verificamos, é em **Os doze parafusos** que mais se apresenta o pijama como vestimenta e consorciado com a destruição. Ele aparece como um prenúncio da morte que se aproxima. Assim, pode-se concluir que nesse livro a morte é mais trabalhada pelo contista. Nele a corrosão mais atua. Portanto, os melhores momentos do determinismo naturalista ali se aninham, apesar de Lemos Monteiro considerá-lo livro da fase neo-realista.

Ao passarmos para **A grande mosca no copo de leite**, verificamos que em dois momentos o pijama veste o corpo do canceroso moribundo. Em "Os dois irmãos", o que estava doente "era uma ruína: o grande ventre que o pijama deixava descoberto, o corpo todo perdido nas dobras dos panos". (**GM**, p. 35) A outra passagem ocorre em "A mosca, a pasta e os sapatos". Ali, o protagonista sente que vai morrer, quando o médico do Instituto, após abri-lo, dá-lhe seis meses de vida. Apesar do antigo corpo enorme e sadio, o câncer o corrói. O corpo "perdia-se nas dobras do pijama que o próprio doente apanhava com a mão para medir a magreza". (**MG**, p. 105)

Quanto ao câncer, podemos citar os seguintes contos onde essa doença atua nos personagens: "Mãe e filho", (**PF**, p. 67) "As lágrimas de Lúcia", (**PF**, p. 167) "Três meses de vida", (**DP**, p. 138) "Os dois irmãos" (**GM**, p. 33) e "A mosca, a pasta e os sapatos". (**GM**, p. 104)

Em "Mãe e filho", o personagem Amaro, "magnífico pedaço de homem, com vinte e oito anos apenas", (**PF**, p. 70) é acometido de câncer, e todo o esplendor de seu físico entra em decadência galopante, pois na verdade "o pus já lhe roera os intestinos". (**PF**, p. 71) O verbo roer exprime bem o poder corrosivo da doença. Em "As lágrimas de Lúcia", Amâncio protagoniza o único caso na obra do autor em que o câncer não vence o canceroso. Operado a tempo, o personagem consegue a recuperação. Não deixa de haver, no entanto, a corrosão, tanto na decadência física intermediária do personagem, como na extirpação do tumor que não era de todo maligno. A extirpação do tumor é por si só um processo corrosivo. No caso de "Três meses de vida", a corrosão não atua apenas através do câncer que

corrói o velho a quem os médicos deram apenas três meses de vida. Há uma outra corrosão implícita que atua através do fastio amoroso da filha com relação ao pai. O pouco afeto existente vai deteriorando-se à proporção que o velho demora a morrer. A filha, de olho na herança, chega até a insinuar a eutanásia para minorar o sofrimento do pai. E no final ambíguo, o contista não deixa claro se houve ou não um apressamento do desfecho fatal. O leitor é que escolhe a vertente interpretativa mais ajustada. Em "Os dois irmãos" acontece o inverso dessa situação anterior. À proporção que o câncer destrói Amaro, cresce a reaproximação do doente ao seu irmão Ramiro, há muito intrigado com o outro por causa da esposa. A corrosão através da doença destrói o personagem, mas o autor humaniza as relações dos irmãos intrigados através da reaproximação afetiva. Finalmente, em "A mosca, a pasta e os sapatos", os seis meses de vida dados pelos médicos são o período de deterioração progressiva do velho doente. Mas a presença da mosca que aparece quatro vezes no texto, e é espantada pelo filho mais velho, é a constatação da corrosão concretizada num dos seus agentes mais simbólicos em toda a obra do autor. Quanto mais diminui a saúde de certos personagens, mais irritante se toma a presença da mosca.

Há no entanto outros fenômenos que corroem os personagens de Moreira Campos: a tuberculose pulmonar, a tuberculose mesentérica, a hérnia, a mordida de cobra, os acidentes de trabalho, os assassinatos e os suicídios.

Quanto à ironia, de que falaremos mais adiante, participa de certa forma da corrosão, desta se aproximando. A realidade cruel tem sua face dilacerante amainada pela ironia, que por outro lado corrói disfarçadamente o bem. É paliativo no determinismo que subjaz nas ações da escritura. O que poderia tornar-se puro exercício neonaturalista toma o aspecto de convivência com o real através da busca de uma saída para encarar a fatalidade sempre ameaçadora sobre o destino dos seres. Tal saída chama-se ironia.

Há ainda um tipo de corrosão, também constante na obra de Moreira Campos, que se relaciona ao fracasso. São riquezas que desmoronam, amores que decaem e profissões que se desvalorizam. Esse fenômeno é geralmente familiar ou profissional. Quanto mais ambicioso é o personagem, mais vítima se torna do fracasso, aproximando-se tal ocorrência, no autor, do que teoriza Ariès:

> Chega um dia em que o homem já não agüenta o ritmo de suas ambições progressivas, caminha menos depressa que seu desejo, cada vez menos depressa, e descobre que seu modelo se torna inacessível. Então sente que a sua vida fracassou.[5]

De uma maneira geral, seria pretencioso querer concentrar, em um capítulo apenas, o elemento corrosivo na obra de Moreira Campos. Afinal, a corrosão está presente em toda a obra do autor. Por isso, em outros capítulos estamos

sempre retornando de alguma maneira ao tema, prova de que, entre a **ordem** e **a nova ordem** na escritura do contista, o maior destaque é para a **desordem** que o autor estabelece. A sua elaboração final é edificada num contexto anteriormente impregnado de corrosão.

3.2. Os agentes vivos da **desordem**

Os agentes vivos da **desordem** na obra de Moreira Campos são pequenos seres que aparecem nos contos como coadjuvantes da corrosão. São eles: moscas, varejeiras, mutucas, morcegos, formigas, ratos, baratas, abelhas, corujas, gatos, cães, urubus, cobras, lagartos, sapos, bichos-de-pé, muriçocas, mosquitos, jias, traças, mariposas, aranhas e cupins. Ora, como no conto nada se perde, tudo se aproveita; como cada elemento que aparece precisa ter uma função no contexto, cabe-nos verificar a função desses agentes que participam dos contos de forma devastadora, ou seja, afetando tudo de concreto a que se achegam.

O principal agente dessa **desordem** é a mosca. Ela está intimamente ligada à destruição, ao escorrer das fezes da disenteria, ao corroer, situações neonaturalistas. Numa pesquisa em vinte contos espalhados pela obra inteira do autor, verificamos que a mosca aparece trinta vezes, até como elemento de título de dois dos contos, "A mosca, a pasta e os sapatos" (**GM**, p. 104) e "A grande mosca no copo de leite", (**GM**, p. 28) que também intitula o livro em que se insere.

Nos contos onde a mosca se repete de forma insistente, é maior o poder de destruição que se abate sobre os personagens e até sobre o ambiente. Em **Vidas marginais**, o conto onde há maior efeito de destruição é "Náufragos", e justamente aí ela atua nos cantos dos olhos dos personagens e nas mulheres do carro de segunda classe, do trem de retirantes. No mesmo livro, em "Esmagados", ao lado do caixão do defunto que é velado, aparece a mosca que é abocanhada pelo vira-lata. Finalmente no conto "Vidas marginais" aparece a expressão chula "cagadas de mosca", que ganha expressividade naturalista na descrição do ambiente promíscuo em que habitam as rameiras proletárias. Nas três situações, o inseto aparece como testemunho de um momento de declínio, em que os elementos conspiram para que o quadro seja de destruição irreversível. A mosca determinista é mensageira da deterioração.

Em **Portas fechadas,** está um dos contos mais deprimentes de Moreira Campos. Um verdadeiro momento neonaturalista, num livro onde grande parte dos contos são de conotação impressionista. Trata-se de "Carnes devoradas", onde o personagem Vicente, atacado pela dor, "nu, cuecas encardidas pelo pó de tijolo, rolava no chão em gemidos mudos e demorados, apertando o ventre com as mãos descarnadas". (**PF**, p. 221) Vivendo apenas de caldos e papas por recomendação médica, a fome apodera-se do miserável que, fugindo de suas irmãs cuidadosas, ataca um rolo de lingüiça na cozinha da casa. Descoberto no instante exato em que assava as carnes, proporciona ao leitor, junto com as duas irmãs, um mo-

mento cruel de cunho naturalista, ao devorar as lingüiças ainda cruas em feroz luta corporal com as duas, para morrer cinco dias depois. [Aparece no texto apenas o zumbido da mosca, no momento anterior à cena principal, mas é o suficiente para que o leitor deduza que algo desastroso vai ocorrer a partir daquele momento.] Nesse conto, além da corrosão efetuada pela doença que corrói Vicente, há também o efeito da fome sobre o personagem, que o leva a agir como um animal feroz. Todo o comportamento de anormalidade humana e cultural do doente desaparece, confirmando a afirmação de Eduardo Portella sobre estética:

> O homem faminto jamais procurará estabelecer uma relação estética com o alimento. Na sua privação, apenas há lugar para o saciamento.[6]

A estética fica a cargo do narrador que resgata a cena da sua degradante situação, dando-lhe um cunho artístico através da forma de transmiti-la ao leitor. A fala do narrador intermedia entre a crueza naturalista da cena e a curiosidade estética do leitor. [Há uma preparação para a cena da luta e, nessa preparação, o narrador inclui a mosca como anunciadora de algo desastroso que vai ocorrer.]

No conto "Os meninos", de **O puxador de terço,** a mosca aparece seis vezes. Por outro lado, como já vimos anteriormente, nesse conto a corrosão é a mais cruel de toda a obra de Moreira Campos. Num momento de cru naturalismo, a mulher, consumida pela mesentérica, dissolve-se em fezes, que descem descontroladamente pelas pernas. A miséria do ambiente, o desamparo das duas crianças, de repente sós após o último estertor da mulher, as folhas de jornal velho que a mulher usava para limpar-se e as moscas insistentes compõem o quadro corrosivo.

Também a mosca aparece em "A tragédia maior", de **Os doze parafusos,** associada novamente à diarréia, à disenteria. A doença começa quando a mosca pousa no leite da criança. Apesar de não ser episódio marcante no enredo do texto, verifica-se que a presença da mosca se liga ao quadro geral da tragédia. Se não faz parte direta da mesma, atua como componente nos fatos conseqüentes.

No livro **A grande mosca no copo de leite** há muitas incidências da mosca, todas ligadas à destruição, como é o caso dos contos "Os moradores do casarão", "O desquite", "Mãe e filho", e "O presente". Chama a atenção a atuação da mosca no conto "A mosca, a pasta e os sapatos", onde o nome do inseto aparece cinco vezes, incluindo o título. Prevê-se logo que a corrosão esteja presente aí, e é o que ocorre. O pai, velho e desenganado, é lentamente corroído pelo câncer, doença constatada pelo médico, que lhe deu apenas seis meses de vida. O doente chama o filho mais velho para dar-lhe instruções antes de perecer. O conto gira em torno desse diálogo entre os dois. E no tempo todo do diálogo fúnebre, a mosca insiste em lamber o canto da boca do doente, enquanto o filho teima em tangê-la. O quadro torna-se mais cruel pela presença da mosca que parece já cor-

roer as carnes do doente, antecipando-se à própria morte. Há uma antecipação da deterioração por conta da própria mosca.

Além da mosca, outros elementos da corrosão também se destacam, como é o caso dos ratos que aparecem mais de dez vezes nos contos do autor, corroendo mais o ambiente que os personagens, guardando certa distância das pessoas, odiados por elas. É tanto que no conto "A catita", há uma verdadeira guerra para se matar uma pobre rata que rói os sacos de farinha de uma padaria. Como roedor, o próprio rato é por si só um elemento corrosivo.

As formigas estão associadas à diabete. Elas estão aparecendo sempre no aparelho sanitário como comprovação de açúcar na urina do personagem adoentado. As cobras aparecem duas vezes e são fatais. Isso ocorre em "Portas fechadas" (**PF**, p. 13) e "O peregrino". (**DP**, p. 9) Não há remédio contra mordedura de cobra. Nem servem os remédios caseiros, tradicionais no sertão, nem o soro antiofídico que, mesmo aparecendo no enredo, não chega a tempo. A cobra é pois corrosiva. Os cães aparecem em várias situações. Em algumas delas como parceiros da condição precária da vida de alguns personagens. A situação mais corrosiva é a de quando ele transmite a raiva à sua dona no conto "D. Adília e os seus cachorros". (**PT**, p. 43)

As corujas aparecem como mensageiras do agouro. No entanto, no conto "As corujas", (**PT**, p. 47) elas "pousam sobre o peito dos mortos, arranhando-lhes os olhos parados". (**PT**, p. 49) Esse conto, um dos mais lidos do autor, é marcado pelo clima lúgubre de que se reveste um necrotério, onde se encontram cadáveres das mais diferentes origens. Segundo Lemos Monteiro, nesse conto,

> as corujas surgem como símbolo de uma forma misteriosa, capaz de jogar com os destinos humanos. As corujas representam a própria concepção da morte atroz e inevitável, da morte que rasga e dilacera os anseios humanos. Da morte traiçoeira [...][7]

Outro importante agente da corrosão é a barata. É tanto que um dos contos, encaixado em **Os dozes parafusos**, chama-se "As baratas". É importante transcrevermos aqui as ligações que Lemos Monteiro estabelece entre as baratas, o amor proibido e a corrosão:

> [...] ao amor proibido, ele acrescenta a nota do grotesco ou ameaçador, como no conto "As baratas", em que um casal de estudantes, após se conhecerem num dos banheiros da faculdade, resolveram fazer um programa amoroso, solicitando ao banco a chave de uma casa de aluguel. Levam alimentos e passam horas a fio na casa abandonada, amando-se em meio aos morcegos e baratas. Sob alguns aspectos, o conto relembra

> "O último hóspede ou Eurico, o noivo", principalmente pela alusão às baratas que parecem indiciar a concepção do sexo como algo abjeto e pecaminoso [...] Parece firmar-se uma simbologia na imagem, na medida em que os personagens inconscientemente encaram o ímpeto sexual como algo que corrói.[8]

Todos os outros pequenos seres vivos que aparecem na obra de Moreira Campos têm alguma ligação com o corrosivo. Eles atuam na destruição que se abate sobre pessoas e coisas. É evidente que poderiam passar despercebidos no conjunto dos contos em que aparecem. Acontece que esses elementos se associam aos paradigmas que se estabelecem em cada texto, e a partir daí passam a ter também grande importância dentro da seleção feita pelo autor para se chegar ao clima de corrosão instaurado.

3.3. Os elementos deformadores dos personagens

É difícil percorrer um conto inteiro de Moreira Campos, sem que se encontre alguma deformação nos personagens. É uma forma de **desordem** que atua sobre aqueles que protagonizam a história. Quando essa forma de **desordem** não atua diretamente no personagem principal, transparece nos secundários. Se, por acaso, não ocorrer em ninguém, ela ataca a paisagem, os objetos, os recintos.

Quanto aos elementos deformadores dos personagens, pode-se dizer que aparecem em forma de doença, defeitos congênitos, ou como resultantes da atuação do tempo corrosivo no relevo corporal das pessoas. Entre as doenças, destacam-se: o câncer, a lepra, a diabete, a raiva, a mesentérica, a hérnia, a gota, entre outras.

O câncer geralmente é diagnosticado no hospital. Depois o doente vem para casa e com três ou quatro meses morre. Às vezes chega até a ser operado. Aí a deformação aumenta. É o caso de "Três meses de vida", em que a filha encontra o pai, que, acometido da doença, "se reduzira muito de carnes: a papada mais caída". (**DP**, p. 138) É pois o personagem "sujeito a forças fatais, levado pela fisiologia".[9] Há apenas um caso em que o paciente se recupera da ameaça do câncer, é em "As lágrimas de Lúcia". (**PF**, p. 169) Ali, o personagem Amâncio, estirado na cama, as calças do pijama arriadas nas coxas magras, aquele ventre batido em sela entre os dois ilíacos, que se esticavam na pele", (**PF**, p. 169) traz no ventre um caroço com aparência de câncer. Depois de operado, o personagem volta à normalidade, o tumor não era maligno. Mas só a possibilidade de sê-lo provocou as lágrimas de Lúcia e o emagrecimento abrupto de Amâncio. Nos outros casos, o câncer é fatal e, antes da morte, deforma os personagens.

Tal deformação, no entanto, nem sempre está ligada à fatalidade. Daí ser importante verificarmos quais os recursos usados pelo contista para deformar os personagens. De início, podemos afirmar que um deles é apelar para o grotesco.

Através deste ele "viola o real investindo contra uma ordem preestabelecida", [10] ou seja, é através dessa violação, que ele provoca a **desordem**. A esse respeito, é bom verificar também o que afirma Lemos Monteiro, ao constatar que:

> o grotesco se afirma mais enfaticamente nas próprias caracterizações dos personagens... São seres muito semelhantes pelo asco ou nojo, pela deformação ou fealdade, pelas ações animalescas ou absurdas. Seres de "orelha grande e cabeluda", "mãos grandes", "barba enorme misturada com os cabelos" e "tufo escuro de pêlos contra a brancura da pele". (**O puxador de terço**, pp. 91-93) Seres de braços gordos, de papadas flácidas como punhos de rede". (**Os doze parafusos**, p. 118) Seres "cabeludos e em trapos", que têm os dentes inferiores (...) grandes e moles, cavados pela piorréia", (**O puxador de terço**, pp. 5 e 7) ou "de orelhas enormes, dedo indicador amarrado com o molambo purulento", de "enormes orelhas roxas e porejadas". (**O puxador de terço**, pp. 97-98) [11]

Outra maneira de deformar o personagem é através dos defeitos congênitos. Deles, o mais trabalhado esteticamente pelo contista é o nanismo. Para isso ele se utiliza apenas de dois contos em toda a sua obra: "Os anões" (**PT**, p. 13) e "O anão". (**GM**, p. 124) Mesmo assim, Moreira Campos esmera-se ao adentrar o mundo dos anões. Em "Os anões", o casal das pequenas criaturas é atacado, à noite, no local onde repousa, por um negro de braços grandes que, ao roubar o relógio da anã, ainda ameaça: "– Tu agüenta mesmo um homem?" (**PT**, p. 15) Essa ameaça torna-se cada vez mais forte, à proporção que o negro a repete, e é cinco vezes pronunciada pelo meliante. O apelo para a repetição é uma forma de enfatizar a ameaça do negro.

A deformação dos personagens, nesse caso, é delineada pelo jogo de oposições que o narrador estabelece entre a pequenez dos anões e a grandeza do negro e do inspetor. Assim, os dois anões são "dois meninos indefesos"; a anã é "Lourdinha", tem as "pernas tortas" e "curtas", os "chinelos de brinquedo"; o anão tem "a calça de menino" e "fala com as pernas do inspetor", que por sua vez tem o "chapéu grande". Já o negro se impõe pelo tamanho quando repete: "– Tu agüenta mesmo um homem?" E chega ao máximo da oposição, quando numa ocasião acrescenta: "... um homem que tenha o negócio bem grosso?" As deformações deixam pois de ser apenas dos anões e passam a ser também do negro e até do inspetor. O que se verifica é o uso do grotesco "que preside à sucessão das frases, e faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem..."[12]

No outro conto, "O anão", (**GM**, p. 124) é pungente a condição que o personagem revela. Escrito em primeira pessoa, é uma espécie de desabafo do anão

que se apresenta como um fantasma perdido no mundo das pessoas normais. Como "o desejo mais ardente de um fantasma é recobrar pelo menos uma aparência de corporeidade", [13] assim o anão chega a incendiar o circo, não apenas por vingança, mas como necessidade de se inscrever no mundo dos normais, nem que seja através da linguagem da destruição, da **desordem**. Antes porém desse seu discurso extremo, ele descreve a ladainha dos seus infortúnios, toda ela calcada na sua **desordem** corpórea: "um metro e vinte de altura", "mãos cabeludas", "rosto amassado", "pedacinhos de pernas grossas e tortas", "braços de boneco", "cabeça disforme", "infinitas rugas", "maduro", "mínimo", "curto", "inconcluso", "inacabado", "inviável", "mutilado", "homúnculo", "nó cego", "calombo", "tampinha". Tudo transparecendo a deformação. A linguagem física não se impunha diante das pessoas normais, principalmente diante do poder do dono do circo, "um brutamontes, um cavalo pelo comportamento e pela força" e diante do tamanho gigantesco do russo Boris, levantador de pesos, a quem Zuleica se entregava na sua presença. O objeto do seu desejo é Zuleica, que trabalha no arame; seu impedimento é a deformação do nanismo, seus opositores são: o poder do dono do circo e a grandiosidade do russo. Como se impor? Incendiando o circo.

Finalmente, podemos apresentar ainda, como elemento deformador dos personagens em Moreira Campos, o tempo corrosivo. Isso ocorre em todos os livros do autor, destacando-se, no entanto, essa **desordem** em **Os doze parafusos** e **O puxador de terço.** Mesmo assim já se detectam essas deformações, logo em **Vidas marginais.**

Nesse livro, no conto "Suor e lágrimas", o grande e influente político de antes, já "velho, não tinha fibra. Já estava carcomido: trazia na alma o estrago do cupim". (**VM**, p. 57) Logo adiante, em "Varela", aparece "Dadá, preta velha volumosa, de mocotó inchado, que o vira nascer e lhe mudara os cueiros". (**VM**, p. 77) Aliás, é interessante observar que a preta, que sempre aparece em contos do autor, vem sempre velha e já deformada pela ação do tempo. A preta velha como resquício ainda do sistema escravocrata vai assim resistindo ao tempo, mesmo mostrando no relevo corporal, além da decadência física, a deterioração dessa relação de poder entre patroa e negra mucama.

Em **Portas fechadas**, o envelhecimento fica patenteado na velha semi-ensurdecida, para quem "um dos frades falava alto, quase ao ouvido" (**PF**, p. 23) quando ia pedir doações. O mesmo envelhecimento encontra-se na preta Balbina, que "seca de carnes e já pintando, o beiço grande caído, balançava com a cabeça", (**PF**, p. 55) ou na Velha Quininha, "de braços bambos e olhar empapuçado". (**PF**, p. 79) Essa preocupação em mostrar os detalhes do envelhecimento continua em **As vozes do morto**, quando a prostituta decadente de "As duas maçãs" (**AV**, p. 19) tem a "boca pequena, chupada", "dentes postiços", "postiça também a armação dos seios"; ou quando, novamente, apresenta "a preta de casa, de mocotó inchado, beiço caído, arrimada às paredes". (**AV**, p. 101)

Como as deformações transparecem mais nos momentos neonaturalistas da obra do contista, essas incidências são comprovadamente mais enfatizadas, como já dissemos, em **Os doze parafusos** e **O puxador de terço.** Neste último, logo no primeiro conto, o personagem, já envelhecido, tem os dentes inferiores "grandes e moles, cavados pela piorréia". (**PT**, p. 7) Logo adiante, à página 73, um velho que perdera o filho num assassinato, "suspendia com as mãos os testículos sob as calças pretas e puídas". Essa mesma decadência física ataca as filhas do Barão no conto "A virgem", já que "envelheceram com bolsas nos olhos, compridos rostos de mamão-macho, a gordura dos braços apoiada sobre travesseirinhos de seda nas altas sacadas". (**PT**, p. 149) A parte do corpo, no entanto, mais visada para enfatizar a decrepitude é a face, principalmente a boca. Assim é que o velho de "Os pesados lagartos" está sempre com "a permanente gota de lágrima no canto do olho repuxado, o fio de baba na boca", (**PT**, p. 156) o padrasto **voyeur** de "O buraco da fechadura", "teimava em mastigar a dentadura frouxa e barata", (**PT**, p. 107) e ainda "As velhas", com o seu grotesco, no conto sob esse título, aparecem como "caveiras que tentavam romper a pele do rosto, as bocas comidas pelas próprias bocas". (**PT**, p. 114) Essas mesmas velhas, logo em seguida, "mastigavam, mandíbulas sem energia, como de fósseis, as bochechas em fole. A colher ia alcançar lá dentro o túnel da boca". Essa mesma ênfase está ainda em "A antiga fada", onde "a boca da bruxa, da velha megera, escancarava-se sem dentes, apenas o vermelho das gengivas, dentadura dentro do copo". (**PT**, p.125)

Em **Os doze parafusos**, o destaque na deformação dos personagens envelhecidos atinge particularmente os membros das pessoas, sobretudo no que se refere à gordura doentia que se apodera deles. Assim, a mulher d' "O mestre" (**DP**, p. 46) aparece "imensamente gorda, as pernas disformes nas chinelas"; em "Revolta", "O avô do morto chegou, braços e pernas sem governo, apoiado à bengala e amparado pelo próprio motorista". (**DP**, p. 87) Nesse livro, aparece ainda irmã Teresa, "pesadona, os tornozelos inchados" (**DP**, p. 91) e Inacinha, "debruçada na janela, os braços gordos, de papadas flácidas, como punhos de rede e de barrocas nos cotovelos". (**DP**, p. 118)

Após essas constatações, pode-se afirmar que o principal elemento deformador dos personagens na escritura de Moreira Campos é o tempo corrosivo, impresso na anatomia das pessoas envelhecidas. Outra conclusão a que se pode chegar é de que a incidência dessas deformações alcança maior intensidade no livro **O puxador de terço**, acompanhado de perto por **Os doze parafusos.** Nesses dois livros onde mais localizamos situações neonaturalistas, as deformações aparecem mais nas seguintes partes do corpo: dedos, mãos, pés, braços, pernas, e faces, incluindo a boca. Essa incidência é assim localizada pelo fato de serem essas partes, por assim dizer, as mais socializadas ou comunicativas, logo, as mais representativas do corpo da pessoa. Tal corpo podemos encarar como símbolo daquele de uma sociedade que aparece marcada por um determinismo em que tudo se descaminha para uma decadência.

3.4. A morte

Eros e Tanatos são os extremos do universo em que transitam os personagens da obra de Moreira Campos. Todos seguem à risca o determinismo de que, ao ser gerada, cada criatura já incorpora o estigma de concentrar em si "um ser sujeito a injunções universais"[14], sendo dessas injunções a morte a mais latente. Essa morte não aparece apenas como desmaterialização do ser, ela vem também através da alma, ao transparecer na forma de derrotismo, de fracasso e de pessimismo. Neste item, procuraremos verificar a maneira como o contista trabalha esteticamente as relações dos personagens com a morte, na sua escritura.

Há uma ligação muito íntima entre os personagens de Moreira Campos e a morte. Como se houvesse "sempre uma fenda secreta no corpo ou na alma do herói pela qual penetram ou a morte ou a derrota".[15] É claro que a frase de Octávio Paz se refere aos personagens de outras narrativas. Mas cabe perfeitamente no caso de Moreira Campos. Daí que o penúltimo estágio do processo corrosivo na obra desse contista é a morte. Penúltimo porque depois do momento exato da morte há uma decomposição que também aparece em alguns dos seus contos. O realismo das situações às vezes fica incompleto e é necessário, para dar maior ênfase aos detalhes, ir um pouco além da morte para tomá-la, mais ou menos, cruel. Ela é mais cruel quando a ênfase neonaturalista continua detalhista na decomposição. E é nesse momento que mais nítida aparece a **desordem**, pois "o que era materialização da estrutura, agora se desestrutura".[16] É menos cruel, quando o sobrenatural atua como moderador da ação destruidora.

É o caso, por exemplo, de "As abelhas". (**GM**, p. 108) Ali, a ação toda ocorre após a morte do coronel Angelim. Um enxame de uruçus invade a sepultura do coronel e aí se instala. Quase cinco anos depois, na hora de fazer o translado dos restos mortais para outro cemitério, a pedido da família, "a imensa surpresa: o tórax do coronel Angelim, homem de grande envergadura óssea, era uma panela de mel de abelha uruçu, fabricado com paciência e zelo". (**GM**, p. 109) Surge aí a figura do curandeiro Zé Leite, devoto de São Francisco, para proclamar o milagre: aquilo era mel santificado.

O foco narrativo é desviado, pois, de qualquer aspecto corrosivo da deterioração do corpo do coronel, para ser dirigido à ação construtiva dos milagres provocados pela ingestão do milagroso mel. O abrandamento da corrosão que começa desde o nome do coronel Angelim, de "Angelus", anjo, amplia-se no fantástico, representado pelo milagre do mel que cura. O que seria apenas deterioração, passou a ser construção de uma **nova ordem** a partir do sobrenatural das curas.

Linhares Filho, quando escreve sobre "O fantástico em Moreira Campos",[17] refere-se inicialmente a dois contos desse gênero, por ele anteriormente estudados e embutidos na coletânea de que é prefaciador, **10 contos escolhidos**: "O Anjo" e "Uma história estranha". Depois centra sua análise nos contos "O dia de Santa Genoveva" (**DC**, p. 47) e "Dizem que os cães vêem coisas". (**DC**, p. 75)

"As abelhas", que aparecem pela primeira vez em **A grande mosca no copo de leite**, não se inclui no seu roteiro de estudo.

Como ele mesmo diz, "tal categoria não constitui uma constante do escritor",[18] que sendo "um autor neo-realista às vezes, outras vezes neonaturalista",[19] inclina-se mais a tratar do real com poucas incursões pelo fantástico, que supõe a tensão entre o natural e o sobrenatural. Acontece que a atmosfera de "As abelhas" (**GM**, p. 28) deixa transparecer algo de fantástico. Há toda uma preparação para desembocar no milagre. Há sintagmas preparadores do clima de milagre: "a vibração do ar", "a sepultura", "o silêncio", "o gemido do vento entre os galhos do cipreste", "as asas escuras", "o caibro apodrecido da velha capela", "a urna", "gente do povo, em contrição e sinal da cruz, terço na mão, pela bondade conhecida e proclamada do morto", "afilhado de Nossa Senhora das Dores", "o andor", "a opa", a morte, a ocorrência da cura de paralíticos, semicegos, asmáticos, reumáticos, etc. O milagre encobriu a deterioração que o tempo corrosivo de cinco anos havia provocado na estrutura física do coronel.

É curioso também verificar como a morte aparece na obra em estudo. Como vimos no capítulo sobre a corrosão, a morte é causada geralmente pelo câncer, a tuberculose, a mesentérica, a hérnia, a lepra, a mordida de cobra, a diabete, os acidentes de trabalho, os assassinatos e os suicídios. O interessante é que esses fenômenos corrosivos são fatais. Outro fato que chama a atenção é que a morte dificilmente ocorre nos hospitais. É a chamada "morte domada", [20] denominação que Ariès atribui à morte familiar, tradicional, que persistiu até os meados deste século XX. Afirma esse estudioso:

> Entre 1930 e 1950, a evolução vai se precipitar. Esta aceleração é devida a um fenômeno material importante: o deslocamento do lugar da morte. Já não se morre em casa, em meio aos seus, mas sim, no hospital, sozinho.[21]

Em Moreira Campos, a morte é diagnosticada no hospital, geralmente, mas o doente morre em casa. Tanatos não é, pois, interdito. Não existe UTI na obra de Moreira Campos, talvez porque a Unidade de Tratamento Intensivo dê oportunidade de sobrevivência aos pacientes, e para o autor essas moléstias são irrecuperáveis, são fatais. Também a angústia dos personagens adoecidos parece crescer de forma inversamente proporcional à dos circunstantes. O contato com o doente, a convivência, torna menos traumática a situação dos circunstantes. Não há muito sofrer nos circunstantes. O sofrer é dos doentes, quase que só deles. A morte é tratada por Moreira Campos de forma tradicional, conservadora até. Usa ele uma forma, no entanto, de aproximar o leitor da fatalidade. Se essa morte fosse no hospital, mais difícil seria o contato dos personagens vivos com os que morriam. A forma neonaturalista do autor encarar a morte é colocar esta frente a frente com seus personagens e com seus leitores. Isso contradiz a afirmação de Walter

Benjamin: "morrer, durante a Era Moderna, é cada vez mais repelido do mundo perceptível dos vivos".[22]

Morrer, em Moreira Campos, implica ter a aproximação dos entes queridos. E nessa aproximação é que se revela muitas vezes o grau de afetividade entre o moribundo e as pessoas que o cercam. Há situações, às vezes, bem diferentes, como o da filha que deseja a eutanásia para o pai. (Cf. **DP**, p. 138) Há o oposto, quando a doença de um irmão atrai o outro com quem era intrigado. (Cf. **GM**, p. 33) Enquanto Benjamin denuncia que "os cidadãos de hoje são habitantes enxutos de eternidade e, quando seu fim se aproxima, eles são dispostos pelos herdeiros em sanatórios e hospitais",[23] em Moreira Campos ocorre o contrário. Quando a moléstia é constatada nas clínicas ou nos hospitais, o doente retorna para casa e passa a viver seus últimos dias com os familiares, como já dissemos. O enfermo dos contos do autor coincide com o da classificação de Lepargneur, é do tipo "emotivo não-ativo secundário [...] dotado de consciência moral afinada, tem preocupações de dignidade e eventualmente problemas de consciência ética".[24] O próprio enfermo prefere morrer em casa, na intimidade do lar. Mas todo um quadro de definhamento do moribundo é preparado pelo contista, para que a morte não seja apenas do personagem, mas também do ambiente. Para isso é que a corrosão atua de forma contextual, com todos os setores do quadro fúnebre sendo atacados pela corrosão, que destrói o doente.

A grande maioria dos contos de Moreira Campos traz a morte anunciada. Se não do personagem, do contexto. É claro que nos seus últimos livros, onde se acha maior a incidência de situações neonaturalistas, mais se acentua a presença da morte. Mesmo assim, nas suas primeiras obras, onde prevalecem contos de feição impressionista, a crueza da morte explícita já se faz presente. Logo em **Vidas marginais**, verifica-se a presença bem clara da morte em quatro dos doze contos: "Lama e folhas", "Esmagados", "Dúvida" e "Vidas marginais". Nesses contos há a morte do personagem. Nos outros, no entanto, há outro tipo de morte, como a morte de animais, dos ambientes, dos sentimentos, etc. Já em **Portas fechadas**, dos dezesseis contos ali existentes sete giram em torno da morte de alguém. É o caso de "Portas fechadas", com morte por mordida de cobra; "Almas sombrias", por paralisia progressiva; "Mãe e filho", por câncer; "O preso", por suicídio; "As sombras do pátio", por choque elétrico; "Carnes devoradas", por úlcera; "Eu e Dinha", por tuberculose.

Em **As vozes do morto**, a morte está bem presente em "As vozes do morto", por assassinato; em "A prima", por gota; em "A morta", por paralisia; em "Mulher sem surpresa", por aborto; em "Flores para o filho", por velhice. Essa morte é acentuada quando se passa para **O puxador de terço,** que começa com o conto do mesmo nome, onde já aparece um caso de lepra. Depois vêm "Os meninos", onde a morte ocorre pela tuberculose mesentérica; "Os três retratos", por suicídio; "D. Adília e os seus cachorros", por raiva; "Os estranhos mendigos", por assassinato; "Uma história antiga ou a serpente", por assassinato; "O enterro", por

envenenamento; "Olhos espantados", por suicídio. Dois contos relacionam-se com a morte: "O banho", desenvolve-se no cemitério; "As corujas", desenvolve-se no necrotério. Na maioria dos contos em que a morte não está explícita, como nos anteriormente citados, insinua-se através das mais variadas formas. Dessas formas as mais comuns são as doenças incuráveis e a própria decrepitude que se impõe aos corpos.

No livro **Os doze parafusos**, a morte aparece logo no primeiro conto através de mordida de cobra, e lembramos que nos dois casos em que tal acidente surge na obra do autor, é fatal. Em "O anjo", declara-se a morte com sutileza, na última frase do texto: "A gota de soro continuava a cair lenta e inútil". (**DP**, p. 19) Quanto à causa, não fica bem clara, já que a única doença citada no texto é a epilepsia, que não é a razão do desenlace do moribundo, que sofria uma intervenção cirúrgica. Nos outros contos, a morte assim aparece: em "O grande cipreste", por lepra; em "O cordão e as medalhas", por doença cardíaca; em "Os doze parafusos", por suicídio; em "Gratidão", por assassinato; em "Revolta", por doença intestinal; em "Irmã Cibele e a menina", por doença não esclarecida, como no conto seguinte, "O dia de Santa Genoveva", em "O pulso", por suicídio; em "A tragédia maior", por suicídio; em "Frustração", por desastre; em "O esconderijo", por enfarte; em "Infinitas rugas", por hemorragia; em "Três meses de vida", por câncer.

Em **A grande mosca no copo de leite**, a morte, mesmo não sendo explícita, insinua-se como conclusão do que deixou de ser dito pelo próprio autor. É o caso de "Os dois irmãos", quando o personagem Amaro, ao ser aberto e fechado logo em seguida, é desenganado pelo médico, devido ao câncer generalizado que o corrói; ou o caso de "A mosca, a pasta e os sapatos", quando ocorre o mesmo fato com o personagem. A morte explícita, no entanto, aparece em: "O passageiro", por enfarte, no avião; "As três irmãs", por morte natural; "Estrela vésper, a matutina", por uxoricídio; "As abelhas", por morte natural; "Vicente santeiro", por crime de pistolagem; "O anão", por queimaduras.

É necessário estabelecer que em Moreira Campos não tem vez a morte "interdita". Nos seus contos, a morte é "domada", assistida no lar, com a presença dos familiares. Essa familiaridade com a morte faz do contista um cultivador da vida. Afinal, quando "não sabemos mais o que é a morte, é porque já não sabemos com clareza o que é a vida".[25] Pois cultivar a vida é entender a morte. Preparar-se para uma é preparar-se para a outra. O grande mérito de Moreira Campos é esse conhecimento profundo da existência, das reais dimensões do ser, limitadas pela **desordem** que cada um traz de forma latente, embutida no seu arcabouço físico.

NOTAS

[1]LIMA, L. C. (1968) p. 133.

[2]Ibidem, p. 136.

[3]Ibidem, p. 138.

[4]Ibidem, p. 158.

[5]ARIÈS, P. (1981) p. 147.

[6]PORTELLA, E. (1974) p. 36.

[7]MONTEIRO, J. L. (1980) p. 30.

[8]Ibidem, p. 48

[9]DANTAS, J. M. S. et MOREIRA, A. (1974) p. 146.

[10]VIANA, D. M. (1983) p. 80.

[11]MONTEIRO, J. L. (1980) p. 70.

[12]BOSI, A. (1975) p. 17. Apesar de um dos contos reproduzidos nessa coletânea ser "As vozes do morto" (p. 67) de Moreira Campos, a citação transcrita se refere aos contos de Dalton Trevisan, ali também estudados, mas poderia ser perfeitamente atribuída à análise de muitas narrativas do contista cearense.

[13]CORTAZAR, J. (1979) p. 203.

[14]LINHARES FILHO, J. (1981) p. 29.

[15]PAZ, O. (1982) p. 275.

[16]RODRIGUES, J. C. (1983) p. 67. Para o autor, o corpo, vivo ou morto, é uma estrutura que só se desestrutura no momento em que começa a se decompor.

[17]LINHARES FILHO, J. (1988) p. 11.

[18]Ibidem, p. 12.

[19]Ibidem.

[20]ARIÈS, P. (1977) p. 22.

[21]Ibidem, p. 54.

[22]BENJAMIN, W. (1980) p. 64.

[23]Ibidem.

[24]LEPARGNEUR, H. (1977) p. 65.

[25]MARTINS, J. S. (1983) p. 9.

4. AS MANIFESTAÇÕES DA **NOVA ORDEM**

4.1. As reduções

A linguagem literária, segundo Solomon Marcus, é "ambígua, dominada pelo inefável, refere-se a matizes de coisas incertas, é contínua, sugestiva, reflexiva, produto da solidariedade da expressão com o conteúdo".[1] Essas qualidades convergem para um denominador comum que é a subjetividade. Difícil, pois, operar a redução lingüística num enunciado literário sem que haja prejuízo de uma dessas qualidades. Para analisar o fenômeno dessa redução em Moreira Campos temos que aceitar a utilização dos vazios literários como fulcro em que se instalam as principais subjetividades literárias, que a redução do discurso lingüístico, em vez de desgastar, chega a ampliar, o que implica uma **nova ordem** na sua escritura.

É bom verificar que o signo lingüístico no seu significante já apresenta uma redução diante do significado. O significante é limitado. Daí que o conjunto dos significantes que formam o texto configura-se naturalmente numa redução diante do universo de possibilidades que se abrem nos significados. Esse fenômeno é mais intenso no texto literário, já que o mesmo trabalha com conotações, com possibilidades variadas para cada enunciado. Com a constatação do vazio, o leitor preenche-o com o significado, mas o significante não aparece. Tal ocorre muito com a conclusão de certas narrativas de Moreira Campos, nas quais se constata um final indefinido. Esse final é como um vazio, com que o leitor se depara.

Uma forma comum de redução, que se opera na obra do contista, ocorre quando são atribuídas a substantivos funções adjetivas. É puramente uma redução qualitativa. O universo de abrangência do significado do substantivo resume-se na adjetivação. Essa constatação é referendada por Todorov, quando analisa a afirmação de que "o adjetivo designa uma propriedade simples ou que é representada como simples: o substantivo contém um complexo de propriedades."[2] Esse modismo praticado por autores modernistas reduziu na narrativa a adjetivação tradicional. Em contrapartida, substituiu-se por outra adjetivação redutora já que toda ela oriunda dos substantivos. Em Moreira Campos, podemos tomar como exemplo o conto "A sepultura". (**DP**, p. 28) Ali, há expressões como: "Um dos passageiros, de pasta e pressa..."; "Poucos passageiros, alguns de trouxa ou mala". Depois repete: "O de pasta e pressa já conseguira alojar-se [...]". Ou então afirma: "O do volante sacudiu concentrações".

Quando Lemos Monteiro trata dos procedimentos narrativos na escritura de Moreira Campos, alerta para caracteres redutivos como:

> a incessante luta pela concisão, e conseqüente omissão de traços que possam ser preenchidos pelos leitores, a eliminação de comentários ou interpretações do narrador à margem do desenrolar das ações.[3]

Quando passa a apresentar os exemplos desses caracteres, o pesquisador constata que é em **O puxador de terço** e **Os doze parafusos** que mais se encontram as incidências desses fenômenos. Verifica-se também que nesses dois livros é que se opera a maior redução do tamanho dos contos, bem como da feição dos sintagmas.

O contista, utilizando a descrição, consegue, às vezes, apenas com uma palavra, com um detalhe físico, dizer o que talvez uma frase narrativa inteira não conseguisse. Muitas vezes, quando são utilizadas frases de descrição, tem-se uma abrangência significativa bem mais ampla do que se o pensamento aparecesse de forma narrativa. Com a descrição, muitas vezes o contista amplia mais o universo da imaginação do leitor, por dizer o fato menos explicitamente. É o caso do início do conto "O peregrino": "Chão rude, áspero, mais de pedregulhos. Um que outro bode ou cabra nas escarpas. O vento e os redemoinhos de folhas secas." (**DP**, p. 9) Esse início do conto já apresenta uma paisagem tão ampla de seca que pode ser adaptada à várias situações de estiagem. A universalidade das três frases descritivo-nominais é difícil de ser expressa em três similares expressões narrativo-verbais.

A incessante luta pela concisão de que fala o ensaísta, além de incluir o descritivismo já abordado, utiliza-se da predominância dos sintagmas nominais sobre os demais, e da omissão de traços que o leitor se encarrega de preencher na narrativa. Assim é que, quando tratamos das relações sintagmáticas, verificamos que os sintagmas nominais se apresentam com certa prioridade no princípio e no final dos contos. É o caso, por exemplo, do conto "Náufragos" que assim começa: "Inverno forte. Aguaceiro por toda a parte." (**VM**, p. 23) E termina depois de utilizar-se de vários sintagmas oracionais e plurioracionais, com o simples: "Silêncio na noite." (**VM**, p. 32) Daí, a afirmação de Lemos Monteiro, quando trata do assunto, de que a "característica básica é a construção nominal, mediante a elipse de verbos ou emprego de verbos de ligação".[4]

Uma forma também usual de redução dos contos de Moreira Campos é a quase eliminação dos diálogos. Os heróis pouco se comunicam. Eles se integram aos ambientes e associam-se aos seus silêncios. Se falam, usam expressões curtas e ásperas. Daí prevalecerem nos diálogos dos contos em estudo expressões monorrêmicas do tipo: " – Xô, Praga !"; (**PT**, p. 49) "– Canalha !" ; (**DP**, p. 49) "– Água !"; (**DP**, p. 19) "– Água, mãe." (**PF**, p. 19) Além dessa, ainda há uma forma de redução que se opera nos contos de Moreira Campos, e que se verifica nos cortes de partes das narrativas que são reeditadas.

A cada nova publicação de um conto, geralmente o autor faz como que uma restauração, ao retirar resíduos, alguma coisa excedente. Tomemos como exemplo o conto "Lama e folhas" que foi publicado pela primeira vez em 1949, com 12 páginas, no livro **Vidas marginais.** Na 3ª edição, da Editora Antares, do livro **Contos escolhidos,** o texto aparece reduzido para 9 páginas, após a eliminação de alguns períodos e a redução de outros. Esse mesmo fenômeno ocorre com

outros contos que são reeditados, como comprovação de que o contista está sempre se reciclando.

Após esses casos constatados de reduções, pode-se concluir que, em Moreira Campos, essas reduções são progressivas. Dos primeiros contos, de 1949, girando em torno de 12 páginas, até os mais recentes, resumidos a pouco mais de duas, houve sempre uma busca de concisão do texto. É bom, no entanto, assegurar que essa redução a nível significante é inversamente proporcional ao crescimento do nível do significado. O texto é menor mas fala mais ou, como afirma Eduardo Campos: "conta mais, contando menos".[5] Essa mudança de proporções dos primeiros contos, longos graficamente, para os atuais, resumidos, mas com maiores sugestões, configura um dos processos fundamentais da **nova ordem** estabelecida por Moreira Campos em sua escritura.

4.2. A ironia

Antes de identificarmos casos de ironia na obra de Moreira Campos, apresentaremos algumas definições em torno desse processo estilístico. Numa versão dicionarizada, a ironia é um

> modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem.[6]

Não devemos, no entanto, nos fixar apenas nesse "dizer o contrário", quando sabemos que essa forma gramatical normativa de encarar a ironia é insuficiente diante das formas variadas de sua apresentação. Prova disso é que até nos diálogos socráticos, famosos pela constante ironia, o interlocutor era levado a reconhecer sua ignorância através de um jogo de interrogações que não apresentavam necessariamente essa idéia de "contrário". "O que Sócrates dizia significava algo de diferente".[7] O importante era estabelecer diferença entre o que era dito a nível de significante, e o que era entendido a nível de significado. É tanto que as ligações de Sócrates com a ironia são tão próximas que Kierkegaard chega a afirmar que "o conceito de ironia fez sua entrada no mundo com Sócrates".[8] É exatamente o "algo de diferente" que caracteriza melhor a ironia. A ironia é sugestiva, é "infinitamente silenciosa".[9] Dessa forma, constata-se que a ironia também é um tipo de vazio textual. Mesmo havendo o lado intencional do autor é o leitor que completa a significação do enunciado. É como se o autor chegasse a "ocultar processos e incitar o leitor a descobrir enigmas".[10]

Verifiquemos, a partir de agora, como se apresenta a ironia em alguns dos contos de Moreira Campos. Já que é em **O puxador de terço** e **Os doze parafusos** que mais se constatam os vazios textuais, é também nessas obras que,

coincidentemente, mais se encontra a ironia. Acontece que nessas obras a tensão entre criação e destruição encontra seu ponto máximo. É tanto que Moreira Campos às vezes envereda pela ironia como forma de, equilibrando-se entre esses dois extremos, abrandar o poder explosivo da tensão.

Nessa tensão, incrusta-se a ironia

> como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar, a sua característica básica do ponto de vista da estrutura.[11]

Usando pois a ironia como abrandamento da tensão, Moreira Campos apresenta o momento mais seguro, em toda a sua obra, no ato de dirigir a escritura. Daí ser importante verificar como a ironia se apresenta nas obras do autor. Como a ironia é "uma figura de pensamento que nos leva a sugerir, numa palavra ou numa frase, coisa diversa do que essa palavra ou essa frase literalmente designa",[12] mais uma vez o leitor se envolve no fenômeno da recriação do texto do autor, ao sentir-se diante das opções interpretativas a seguir.

Podemos encontrar a ironia em quase todos os contos de Moreira Campos da mesma forma que podemos encontrar a corrosão e a morte. O que importa, no entanto, é verificar onde cada um desses fenômenos é mais enfatizado.

Lemos Monteiro, quando exemplifica casos de ironia em **Os doze parafusos**, chama-nos a atenção para o conto "O pulso" em que a

> ironia atrelada à plurivalência significativa é motivada por um mecanismo de associação. Um dos parágrafos do texto encerra com a expressão "boa trepada", de conotação sexual, e o seguinte inicia pela forma verbal "comeu". É óbvio que a acepção não é dupla no enunciado, porém a vinculação com o termo que o antecede, como um processo de "enjambement", atribui aos vocábulos uma contaminação semântica. E mais um pouco adiante, no mesmo parágrafo, há uma referência ao "traseiro" da moça, o que por efeito retroativo contagia as expressões "boca amarga" e "copo de vinho" de conotações libidinosas.[13]

Como se vê pela citação anterior, algumas palavras-chave do conto, mesmo não aparecendo com significado contrário, trazem esse significado bem diferente do usual e com certa dose de humor. Vejamos a passagem:

> [...] a aeromoça, de passagem, assim pelas costas (a cintura reduzida, as pernas longas) pareceu-lhe uma boa trepada.

> Comeu pouco. A boca amarga. Preferiu o copo de vinho. Mais uma vez o traseiro da aeromoça. (**DP**, p. 99)

A ironia mostra sua face cômica em alguns casos, "fazendo com que a situação volte para trás e com que os papéis se invertam".[14] Nessas horas, a ironia toma sua feição clássica ao se configurar o contrário da vida. É o caso de um homenzarrão que se casa com uma moça muito franzina em "A virgem, o chapéu de palha e o Cristo"; (**DP**, p. 37) ou de um "coronel" do sertão que coloca um defunto para votar em "O cordão e as medalhas" (**DP**, p. 71) ou ainda, do velho decrépito de "Os pesados lagartos" (**PT**, p. 153) que é ajudado de forma consciente pelo marido da amante, que lhe leva biscoitos produzidos por ela.

Voltando ao livro **Os doze parafusos**, vale lembrar a ironia encontrada no conto "Infinitas rugas" (**DP**, p. 132) em que o protagonista, ao comprar o bilhete lotérico a uma velha carcomida, promete-lhe tratamento completo, se ganhar o prêmio. Ganho o prêmio e, encontrando a velha no dia da morte, providencia-lhe um modesto enterro. Essa passagem lembra-nos o capítulo "O almocreve", do livro **Memórias Póstumas de Brás Cubas**[15] em que o personagem escapa ileso de uma queda de um jumento, graças à intervenção oportuna de um pobre almocreve. Para compensar os préstimos do pobre coitado, o personagem narrador pensa de inopino dar-lhe três das cinco moedas de ouro que leva consigo. Enquanto retira as moedas do bolso, conclui ser excessiva a gratificação e prefere baixá-la para duas moedas. Em seguida, acredita que uma moeda seria suficiente para alegrar o caridoso almocreve. Finalmente, depois de muito relutar, presenteia o coitado apenas com um cruzado de prata, para no final da história sair arrependido, achando-se dissipador com tamanha prodigalidade.

Verifica-se, em ambos os casos, a ironia com que tanto o contista cearense quanto o romancista carioca tratam o comportamento humano diante do reconhecimento do valor da ajuda das pessoas humildes. O desfecho de ambos os casos, mesmo não sendo o contrário do natural esperado, é bem diferente diante da expectativa inicial criada no leitor.

Um tipo clássico de ironia em que nos surpreendem as atitudes contrárias nas ações que certas personagens desenvolvem é apresentado por Linhares Filho, ao analisar o conto "O embarque". (**PT**, p. 89). Ali ele apresenta

> o caso de um nascente, esboçado remorso do velho que manda o filho, louco e amarrado, para o asilo, ou que, pelo menos, tem necessidade de desculpar-se do seu ato perante o chefe da estação e outras pessoas. Pelo teor do conto, o autor suscita uma decisão do leitor: o ato do velho é desumano ou constitui-se na única saída impingida pela força das circunstâncias? O velho, um carrasco ou a maior vítima? Há decerto uma ironia pungente acionada, em vista do valor polissêmico da pa-

lavra **corda**, pela repetição da frase do velho "**os filhos são cordas d'alma**", e o fato do filho ter os "**pulsos amarrados**" com uma "**corda branda pelo uso**". O relacionamento entre os dois sentidos da palavra **corda** torna-se, precisamente, o maior indício do suposto remorso do velho.[16]

Em **A grande mosca no copo de leite** há um momento de ironia no conto "Profanação", quando o comportamento de uma beata é apresentado pelo narrador de forma contrária ao que o leitor espera de uma criatura que ocupa grande parte do tempo rezando. Ali, um jumento persegue uma jumenta pela rua da cidadezinha dormente no final da tarde. Os dois entram pela igreja e terminam por promoverem a cena principal em plena sacristia. É que o jumento cobre a jumenta com todos os impulsos da animalidade no ambiente sagrado. A maneira como o contista descreve a reação das pessoas é que nos apresenta uma forte carga irônica. Principalmente a beata Inacinha.

> A beata Inacinha assistira à cena por trás da cortina, perplexa e hipnotizada, seguia detalhes: a penetração profunda, que lhe dera estremecimento, a contração da fêmea, os movimentos rápidos. A própria Inacinha sentira um dilaceramento íntimo, como se sangrasse, desejo também de entrega:
> – Oh! (**GM**, p. 22)

A ironia acerca da beatitude de Inacinha não se resume à passagem acima. Ela perdura no tempo, enquanto a beata não se liberta da visão da cena, nos dias posteriores.

> A beata Inacinha sentia agora dificuldade de concentrar-se nas orações. A imagem em tanga de São Sebastião no oratório de casa, as chagas, setas profundas, o sangue, tudo se confundia com a penetração enérgica, dilacerante, quente, morna. (**GM**, p. 23)

Não é o conjunto de reações de Inacinha que surpreende o leitor. É o conjunto dessas reações em contraste com sua condição de beata. É a forma como o autor trata a pureza da beata, a sua religiosidade. O contraste de sutileza risível é que configura, pois, a ironia. Constatadas essas incidências de ironia na obra de Moreira Campos, verifica-se o teor neo-realista que elas imprimem aos textos em que aparecem, principalmente pela maneira do autor enfrentar a realidade, sendo a vida encarada friamente. Observa-se o "determinismo na atuação dos personagens, a busca do perene humano procurando mostrar a existência em seus elementos essenciais e universais".[17] Para enfrentar toda uma série de difi-

culdades, a ironia surge mais como abrandamento da crueza da realidade, no grande embate entre criação e destruição, pois se incrusta no texto como forma de, na conjunção de Eros e Tanatos, mediar os extremos da real condição humana. A humanização por parte do autor está na arte de mostrar uma saída para o inevitável, que, se não há como evitá-lo, há pelo menos como torná-lo brando, e um dos caminhos mostrados para isso é a ironia. Assim, a forma de encarar, às vezes, o inevitável, tornando-o suportável, é uma **nova ordem** com que o contista torna possível o existir.

4.3. As dimensões

O estudo das dimensões na escritura de Moreira Campos, além de remeter aos compartimentos da casa e aos objetos de sua ornamentação, implica estabelecer relações entre os opostos dentro/fora, sombra/claridade, interdição/liberdade, vida/morte, pequeno/grande. Relacionando esses opostos aos compartimentos da moradia, é que se pode ter um perfil das dimensões espaciais, bem como de suas funções dentro da estrutura narrativa urdida pelo contista. Desse relacionamento provém o conjunto das imagens da casa influenciadoras dos personagens, portanto, imagens que "estão em nós assim como nós estamos nelas",[18] segundo o pensamento de G. Bachelard.

Como resultante dessa relação íntima entre personagem e abrigo, evidencia-se que as alterações sofridas por um desses elementos é sofrida pelo outro. Ora, há em Moreira Campos uma tendência para a deformação do personagem, o que implica uma deformação do ambiente. "Um ser disforme toma a forma atormentada de todos os seus esconderijos". [19] Também o abrigo de um ser atormentado toma a imagem dele. Daí que os abrigos na obra do contista estão sempre em decadência. São velhos casarões com mobiliário corroído, retratos amarelecidos, flores artificiais estragadas, cortinas rasgadas. Há todo um quadro correspondente à decadência física do personagem.

Na relação dentro/fora, a cozinha destaca-se como ambiente da interdição, e o alpendre, lá fora, como contexto da liberdade. A cozinha é escura, marcada pelas sombras e ocupada por negros e negras, ou pela dona-de-casa e empregados comuns. O alpendre é o lugar do dono, da claridade. Alguém da cozinha chegar ao alpendre é emancipar-se. É o caso do preto Sabino:

> O preto Sabino comentou na cozinha:
>
> – "Seu" João Sampaio mode que anda babando com esse menino...
>
> O preto pode fazer críticas: é gente de casa, há quinze anos que serve a meu sogro. Trouxe-o para cá e, às vezes, eu o ouço do alpendre. Alma simples e sincera. Bom negro! (**VM,** p. 18)

Ouvir Sabino no alpendre é sinal de emancipação do negro. É torná-lo importante. O alpendre é a claridade, é a racionalidade. Nos ambientes mais sombrios da casa estão o irracional, os sonhos, os devaneios, Eros e Tanatos. Nesse jogo entre sombra e claridade, os personagens derivam do sonho e vão à realidade.

Na obra de Moreira Campos, a mulher é caseira e sofre as conseqüências de extrapolar o espaço da interdição e se alçar para o espaço aberto. Assim acontece com Raimunda (**PF**, p. 13) que, ao apresentar-se com a exuberância de sua sensualidade, no banho ao ar livre, é atingida pela fatalidade da picada da cobra. O mesmo ocorre com Durvalina, (**DP**, p. 28), que, por ser uma comerciante, mulher vivida e viajada nas estradas de Fortaleza a Aracati, paga o preço alto de sua ousadia, escapando por pouco da morte que lhe preparavam dois celerados, a ponto de chegarem a cavar a sua sepultura. Assim, as mulheres que saem do casulo, que é o espaço interdito da casa de moradia, tornam-se prostitutas, adúlteras, suicidas, caftinas, lésbicas, ou vítimas de acidentes.

Para reter, no entanto, essas personagens no universo íntimo da casa, o autor povoa os espaços de adereços concretos os mais variados, que se integram à paisagem da reclusão, formando um complexo concatenado onde cada elemento é parte vital do todo. Daí que o processo corrosivo que se abate sobre o personagem atinge os elementos circunstantes. Por isso é que o aparecimento de "um sofá com a palha já furada" (**PF**, p. 222) na sala da casa, ao lado de um quadro desbotado de Cristo, coincide com a presença do personagem que se debate antes de morrer com a sua úlcera estomacal. Fica assim também comprovado, com relação aos espaços na obra de Moreira Campos, que, como se depreende da dialética dos objetos concretos, "cada coisa sobre a qual o homem concentra o seu olhar, a sua atenção, a sua ação ou a sua salvação, emerge de um determinado todo que o circunda".[20]

Ora, se o homem como principal elemento do universo concreto de Moreira Campos está sempre num declínio físico, vitimado pela corrosão, é de se esperar que todo o contexto a sua volta entre no mesmo processo.

A decadência ambiental casada à decadência dos personagens encontra seu momento de maior intensidade nos livros: **O puxador de terço** e **Os doze parafusos**. No primeiro, há uma "visão deformante e quase sádica",[21] quando o autor ambienta seus personagens. É por isso que se lêem estas passagens: "as altas calçadas são cavadas pela erosão, as raízes das tamarineiras à mostra"; (**PT**, p. 5) "o armazém sendo demolido"; (**PT**, p. 16) "os sapatos esbodegados, amarrados com pedaços de cordão"; (**PT**, p. 39) "a palha rompida do confessionário"; (**PT**, p. 57) "a velha bicicleta recostada à parede do corredor, com as presilhas pendentes do guidom"; (**PT**, p. 67) "a velha torre enegrecida pelo musgo". (**PT**, p. 85). Trata-se de descrições de elementos em decadência. Corroídos como os personagens. A dimensão dessa decadência é proporcional à dos personagens. Tal ocorre também com **Os doze parafusos** onde há "portas de postigos gastos",

"poeira no piso", "teias de aranha", "filtro quebrado", (**DP**, p. 22) "o sofá furado, a mola aparecendo"; (**DP**, p. 70) "a velha poltrona de mola quebrada". (**DP**, p. 86)

Já em **A grande mosca no copo de leite**, há por exemplo "o filtro imprestável onde as aranhas teceram teia"; (**GM**, p. 17) "o gradil do muro enferrujado"; (**GM**, p. 19) "a poltrona que desprende a mola pelo buraco do pano"; (**GM**, p. 44) "o caibro apodrecido da velha capela". (**GM**, p. 108) Esses indícios de decadência disseminam-se por todas as dimensões dos ambientes, não importando se são amplos ou restritos. Essas dimensões caracterizam o espaço onde se desenvolvem as narrativas do contista. Como as duas funções principais do espaço numa narrativa são "situar as ações dos personagens, e estabelecer com elas uma interação",[22] verifica-se que nesse espaço se projetam os conflitos vivenciados pelos personagens. Em Moreira Campos há essa preocupação de ordenar esses conflitos, de forma que, ao ser o personagem atingido por alguma desdita, esse infortúnio seja passado para os elementos espaciais. A corrosão que se abate sobre os personagens impregna as dimensões do ambiente espacial.

Na relação pequeno/grande, além das dimensões dos espaços que geralmente aparecem em tamanho pequeno, há o espaço lingüístico que, como afirmamos por ocasião do estudo do tema "A redução lingüística", se torna tão mais sugestivo quanto menor se apresenta. A grandiosidade do contexto é inversamente proporcional às suas sugestões. O leitor participa mais quando o autor escreve menos. "Um traço a mais basta às vezes para deixarmos de participar da surpresa".[23]

A partir dessas contestações, pode-se concluir que, em Moreira Campos, as dimensões espaciais são geralmente diminuídas ao máximo. E o apelo para a redução é uma forma de levar o leitor a um trabalho inverso. Quanto mais o autor reduz, mais o leitor tem possibilidades de ampliar. E, se o espaço é amplo, como no caso dos casarões, a decadência é comum entre ambiente e personagem. Pode-se chegar também à conclusão de que, nesse recinto fechado do abrigo, tudo se corrói, só que, diferentemente do espaço aberto, essa corrosão é humanizada pelo contista, quando procura escapatória para um sofrimento amenizado das partes envolvidas. No espaço aberto não há clemência, quando a corrosão ataca, ela é mais fatal.

4.4. As repetições

Uma das características que identificam o estilo de Moreira Campos é a ênfase na repetição. Essa repetição pode vir em forma de monorrema, ou seja, de "frase constituída de um só vocábulo que engloba em si os elementos do sintagma oracional";[24] de sintagma nominal, oracional ou plurioracional. Quase sempre não se trata de uma repetição apenas dentro do período ou do parágrafo. A repetição em Moreira Campos acontece mais ao longo do texto. Não é uma questão de quantidade, e sim de qualidade. A ocasião é que promove a repetição. Daí que ela

pode vir na forma do simples "psiu..." (**AV**, p. 63) que aparece quatro vezes no conto "Luz na área", ou na forma de um sintagma plurioracional do tipo: "Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso", (**PF**, p. 161) que aparece nove vezes no conto "O preso".

Essas repetições encontram-se quase que exclusivamente na fala dos personagens. É a concentração da fala pelo personagem que é característica do autor. Afinal, difícil é encontrar uma repetição que não saia da boca de um personagem, que não comece, pois, por travessão. A repetição é, às vezes, baseada na "ênfase coloquial"[25] ou, ainda, "na ânsia de exprimir além do que podem comportar as estruturas tradicionais da língua".[26]

Há, no entanto, uma outra faceta dessa repetição que nos chama a atenção. Ela ocorre nos momentos mais difíceis por que está passando o falante. No momento em que a pessoa se coloca diante das suas reais limitações, da sua pequenez, da condição humana mais aviltante. Então a repetição brota como um grito de socorro. Tanto que, mesmo estando presente em toda a obra do autor, é exatamente no livro **O puxador de terço** que ela mais aparece, talvez contribuindo para configurar ser esse livro o que mais deixa transparecer a condição humana dos personagens reduzida a níveis aviltantes. Nesse livro, mais se centralizam as manifestações neonaturalistas da escritura de Moreira Campos. Daí podermos considerar a repetição nesse livro como um recurso que sublinha o neonaturalismo do contista. Afinal, é nos momentos de maiores dificuldades que o homem demonstra suas limitações, repetindo expressões para tentar ser compreendido. O contista percebe esse fenômeno e orienta-se por ele em sua narrativa.

A partir dessas considerações, conseguimos, ao longo de toda a obra do autor, encontrar 55 expressões que se repetem. Após repetidas, essas expressões chegam a somar 157, o que equivale à média de 3,4 vezes que esses sintagmas se repetem, seguindo o quadro que elaboramos:

	Expressões	Contos	Repetições	Média
1. **Vidas marginais**	3	3	13	4,3
2. **Portas fechadas**	5	5	18	5,6
3. **As vozes do morto**	6	6	18	3,0
4. **O puxador de terço**	19	16	53	2,7
5. **Os doze parafusos**	12	12	32	2,6
6. **A grande mosca no copo de leite**	10	7	23	2,3
Total	55	49	157	3,4(M)

A frase que mais se repete, em toda a obra do contista, é: "Me soltem que eu não tenho paciência de ser preso". (**PF**, p. 161) Ela aparece nove vezes no conto "O preso". Sua origem está na fala do preso que a repete como tentativa de comunicar-se com aqueles que o prendem. Sãs as autoridades da cidade que entravam o diálogo com o pobre homem. A tensão chega a tal ponto, que a única lin-

guagem que resta ao preso para repetir sua fala e fazer-se ouvir é o suicídio. O leitor observa através do conto que as nove repetições escritas são um número mínimo em relação ao que poderia ter dito o preso durante o trajeto em direção da morte. Também o reverberar da referida frase do preso na consciência dos que não o ouviram representa, após o suicídio, inúmeras repetições. Tudo isso, sem contar a própria simbolização do ato supremo do suicídio, que é também a mais contundente forma de repetir todo o discurso anteriormente estabelecido pelo preso.

Consideremos que a repetição possui às vezes um tom de ladainha, e esta traduz a humildade de alguém inferior, dirigindo-se a alguém superior. A ladainha interpõe-se entre o desvalido e o poderoso. A relação de poder fica bem clara, quando a repetição é um meio para se chegar ao topo. A semelhança figurativa da ladainha com a escada é íntima. O inferior usa os degraus para chegar ao pedestal onde se instaura o poder. As ondas sonoras da repetição da ladainha são imagens da escada.

É a intensificação o efeito principal que se pode atribuir às repetições que, na obra de Moreira Campos, visam a aproximar os pequenos dos poderosos. O personagem centraliza a tensão de seu desabafo num sintagma de maior possibilidade expressiva, mas não consegue canalizar em uma só emissão toda a carga de emoção de que é portador. Então parte para a repetição como forma de intensificar a sua fala. Quanto mais a expressão é repetida, mais fica patente o distanciamento existente entre o falante e seus interlocutores. Esse distanciamento é provocado geralmente pelas diferenças sociais entre os personagens. Por causa da freqüência desse distanciamento, o diálogo pouco existe na obra do contista, embora, quando ocorre, seja legítimo, verossímil.

Além da intensificação podemos verificar ainda, em algumas repetições, uma certa obsessão psicológica. É através dessa obsessão que o personagem demonstra, muitas vezes, a sua condição de criatura. É preciso às vezes que a situação seja torturante para que o personagem fale, e, além do mais, repita a fala. É tanto que às vezes só aparece escrito no texto um enunciado da fala do personagem, mas essa fala repete-se na sugestão que instaura. É o caso, por exemplo, da empregada doméstica, acusada de roubar as jóias da patroa, do conto "A grande mosca no copo de leite", (**GM**, p. 28) onde "só com a tortura é que a moça se torna um ser vivo. [...] Só no momento da tortura é que começa a falar, ou seja, torna-se um ser com corpo vivo e com fala", [27] como observa H. Nitschack. Essa tortura é a mesma que faz o preso repetir nove vezes: "Me soltem que eu não tenho paciência de ser preso". (**PF**, p. 23)

José Lemos Monteiro atenta para um tipo particular de repetição na escritura de Moreira Campos. Refere-se ao parágrafo inicial do conto "Os doze parafusos" (**DP**, p. 75) que é repetido no final do conto:

> A repetição desse parágrafo conota uma espécie de circularidade, dando a idéia de que a dura realidade sempre retorna ao mesmo ponto, num constante vaivém em que se tocam o fim e o começo, o alfa e o ômega, a vida e a morte.[28]

Há outro tipo de repetição em Moreira Campos que nos chama a atenção. São palavras que se repetem ao longo de seus contos, conservando geralmente a mesma significação. Destas a mais enfatizada é a palavra "dedo". Os dedos apresentam simbologia particular, na escritura do contista. Para Lemos Monteiro, eles apresentam "conotações eróticas em muitos contos, do mesmo jeito que respondem pelo senso da fatalidade, do determinismo".[29] O mesmo estudioso, numa pesquisa nos primeiros 80 contos do autor, encontrou 315 empregos da palavra "dedo". Continuamos essa contagem nos contos restantes da obra inteira e encontramos ainda 36 dessas palavras. É evidente que a pesquisa de Lemos Monteiro abrangeu os contos sobre os quais versa o seu trabalho. Só que destes, há 24 onde não aparecem dedos. Na obra toda, pois, a palavra "dedo" aparece 351 vezes, mais de duas vezes por cada conto.

Finalmente verifica-se que a repetição em Moreira Campos é utilizada para intensificar a fala de seus personagens que terminam por revelar a precariedade da condição humana a que são submetidos pelos mecanismos de poder que distanciam os subordinados dos que subordinam. A cada momento que aparece a repetição, é encurtada a distância entre as partes envolvidas, aí reside o mérito do contista.

NOTAS

[1]MARCUS, S. (1968) p. 107.

[2]TODOROV, T. (1968) p. 196. Essa afirmação é citação de PAUL, H., **Prinzipien des Sprachgeschichte**, p. 251.

[3]MONTEIRO, J. L. (1980) p. 64

[4]Ibidem, p. 83.

[5]CAMPOS, E. (1991) p. 16.

[6]FERREIRA, A. B. H. (1977) p. 785.

[7]KIERKEGAARD, S. A. (1991) p. 25.

[8]Ibidem, p. 23.

[9]Ibidem, p. 35.

[10]LINHARES FILHO. (1992) p. 20.

[11]MOISÉS, M. (1974) p. 295.

[12]CÂMARA JÚNIOR, J. M. (1978) p. 149.

[13]MONTEIRO, J. L. (1980) p. 32.

[14]BERGSON, H. (1980) p. 53.

[15]ASSIS, M. (1984) p. 29.

[16]LINHARES FILHO. (1981) p. 32.

[17]DANTAS, J. M. S. et MOREIRA, A. (1974) p. 141.

[18]BACHELARD, G. (1978) p. 197.

[19]Ibidem, p. 256.

[20]KOSÍK, K. (1976) p. 25.

[21]QUEIROZ, R. de.(1969) p. XI.

[22]GANCHO, C. V. (1991) p. 23.

[23]BACHELARD, G. (1978) p. 304.

[24]CÂMARA JÚNIOR, J. M. (1978) p. 170.

[25]TELES, G. M. (1970) p. 30.

[26]Ibidem, p. 63.

[27]NITSCHACK, H. (1990) p. 87.

[28]MONTEIRO, J. L. (1980) p. 67.

[29]Ibidem, p. 96.

5. OUTROS ASPECTOS

5.1. Os símbolos

Uma leitura setorizada de uma obra literária não é suficiente para adentrar-se o seu universo simbólico. Necessário se faz que toda a obra seja vasculhada para constatar-se que aquilo que se pode invocar "uma vez como metáfora, mas, se repete persistentemente [...] torna-se um símbolo".[1] Assim, as imagens criadas por um autor nas suas primeiras obras tomam-se símbolos, de tanto serem usadas nas posteriores, o que leva o pesquisador a ter que fazer um levantamento das figuras que se perpetuam, na obra em estudo, através da insistência do seu uso.

Na escritura de Moreira Campos, já se pode delinear um universo simbólico que é marca individual, fala da sua contística. É o que constatamos, a partir da afirmativa de R. Wellek e W. Austin, quando, ao estudar o símbolo, afirmam que "o que sucede com impressionante freqüência é a transformação daquilo que era 'adereço' cênico, nas primeiras obras de um escritor, em 'símbolo', na sua produção ulterior".[2] A simbólica, pois, é criada ao longo da obra, passando por todo um processo de maturação da fala. Nesse processo, pode-se até mesmo constatar a familiaridade que existe entre os próprios símbolos, onde as coincidências de características entre os mesmos torna esse universo simbólico coeso, homogêneo e paradigmático.

A esse respeito, Lemos Monteiro, na sua análise sobre a obra do contista, após afirmar que "o método mais produtivo para análise dos procedimentos imagísticos é o estabelecimento de correlações entre os diversos símbolos da obra",[3] conclui que esses elementos se relacionam paradigmaticamente na escritura do autor. Apesar desse ensaísta ver no símbolo dos dedos apenas conotações eróticas e prenúncio da fatalidade, vislumbramos, num estudo mais demorado, um apelo para a esperança. Os personagens como que concentram nos dedos o alento final diante do determinismo que lhes marca a existência. Com relação às mãos, braços, orelhas e peitos cabeludos, realmente temos que acompanhar a opinião do pesquisador referido, quando faz ligações desses elementos com o grotesco.

Há também outros símbolos encontráveis na obra de Moreira Campos que se vão impondo à proporção que nos familiarizamos com sua escritura. É o que constata Linhares Filho ao analisar o conto "A caixa de fósforos vazia". (**PT**, p. 35)

> O esmagar da "caixa de fósforos sob o sapato na calçada" é o gesto que o autor torna representativo do terrível embaraço do sobrinho e comborço daquele tio, que se refere à tentativa de sedução do rapaz por parte da mulher, porque se

verifica que desperta no interlocutor a lembrança da cumplicidade. Quando a palavra cumpre a sua missão e se exaure, é que mais o autor apela para o silêncio significante, que se instaura a partir de uma situação como ocorre na última linha do conto em exame, e que se assemelha, enquanto símbolo, à mancha de álcool que se espalha no chão, ao cigarro que se amassa ou não se acha no bolso, e ao lodo, à lama e às folhas que se encontram no tanque para representação, respectivamente, nos contos em que tais detalhes aparecem, da mácula interior e da desilusão, esta em vários graus de intensidade.[4]

Não é só de decadência que é marcado o universo simbólico de Moreira Campos. Os "dedos" têm ligações com a esperança, da mesma forma que a constante "telha-vã" e a sempre presente "clarabóia", ou ainda como o "beiral" sempre protetor à moda de um pequeno alpendre. Antes, porém, dessa esperança se tornar desesperança, há o apelo para as repetições, que, como defendemos em capítulo anterior, além de representar a falta de diálogo, entrave na linguagem, representa a esperança dos humildes chegarem à comunicação.

O símbolo não se apresenta, no entanto, apenas como "reiterações persistentes de expressões metafóricas"[5] como vimos até aqui, afinal há toda uma simbólica universal de forma metoquímica surgida de fontes como a mitologia, a história, a filosofia e a religião, por exemplo. Em Moreira Campos, mesmo os personagens se apresentando com arraigado agnosticismo, na religião se enraizam muitos dos seus símbolos. Isso ocorre quando o narrador penetra nos conventos, nas sacristias e nos rituais da morte. Nos velórios, a permanente presença da vela é, às vezes, até "um toco de vela, enfiado numa garrafa". (**VM**, p. 63; **PF**, p. 30) O que importa é a universalidade da vela acesa ao lado do cadáver. Essa imagem não é restrita aos contos de Moreira Campos. Ela extrapola o universo moreiriano por estar presente nas literaturas ocidentais de uma maneira geral, já que fazem parte desse ritual. Além desse símbolo, outros de conotação religiosa vão aparecendo nos rituais, como: "hissope", "água benta", "opa", "terço", "as torres das igrejas", "os ciprestes nos cemitérios", "o sino", "a batina", "o confessionário".

De todos os símbolos da obra de Moreira Campos, no entanto, dois se destacam dos demais: os dedos, como principal produto de sua particular simbólica, e as velas, metonimicamente ligadas aos ritos religiosos e, mais especialmente, ao ritual da morte. Ora, se procuramos visualizar a semelhança física dos dedos com as velas, podemos verificar o que assegura Lemos Monteiro: o apelo sexual que os dois signos apresentam. Ambos são símbolos fálicos e estão sempre associados a Eros (os dedos) e a Tanatos (as velas), o que faz com que esses dois pólos da existência mais próximos se tornem. Assim, trafegando entre esses dois extremos que estão tão próximos, é que o contista instaura na sua escritura um universo de humanização onde os personagens são cônscios das suas limitações e grandezas.

5.2. As referências clericais

As figuras clericais na obra de Moreira Campos aparecem sob a forma de padres, freiras, frades, monsenhores, irmãos, bispos, arcebispos e sacristãos. Dessas formas, a mais constante é a figura do padre. São praticamente sete padres que apresentam características parecidas, às vezes coincidentes, às vezes repetidas ao longo de seus contos. São: Mundoca, Amarílio, Angelim, Anselmo, Aquino, Mundico e Rolim. Característica comum entre eles é a de serem glutões.

Depois dos padres, aparecem, em abundância, as freiras. São as irmãs Genoveva, Jacira, Marta, Mercedes, Henriete, Hildegund, Cléia, Berta, Matilda, Lima, Cibelle, Cola e Teresa. Essas freiras são apresentadas com mais condescendência do que as figuras dos padres. Há menos casos em que aparecem como glutãs, e a postura da religiosidade é apresentada com mais pureza, em comparação com a forma como os padres são tratados. Mesmo assim, aparece um caso de lesbianismo entre as religiosas, como também um caso de homossexualismo entre os religiosos.

Mesmo com essas constatações, pode-se observar que a religiosidade em Moreira Campos tem tratamento particular, próprio do autor. Não há o desprezo pelos religiosos, mas por outro lado, a beatitude das sacristias é, uma vez por outra, desmascarada através das reações dos personagens religiosos, nas horas inusitadas. Exemplo disso é o comportamento da beata Inacinha no conto "Profanação", a que já nos referimos neste trabalho. A forma de apresentar as reações de Inacinha dá idéia de que a religiosidade da beata era também uma compensação das carências sexuais.

Essa religiosidade oscilante é o primeiro sintoma de um agnosticismo que, particularizado em alguns personagens, pode ser ampliado em muitas outras situações para comprovar a atitude do narrador diante da religião:

> Tenho minhas idéias filosóficas. Agnóstico? Talvez. Não acredito numa outra vida, nem em reencarnações ingênuas. Admito as transformações evidentes: hoje, homem, homúnculo, mulher; amanhã, sapo, flor, medusa. Uma corrente. Morto o indivíduo, com ele morre a individualidade, o seu recorte, a sua estrutura. Perdeu-se definitivamente a carteira de identidade. (**GM**, p. 125)

Essas conclusões, colocadas na mente de um anão incendiário, dão idéia geral de como a religiosidade é tratada pelo autor. É tanto que, além dessa afirmação que surge no conto "O anão", aparece outra na mesma linha de conclusão:

> De mim, sou de um agnosticismo manso. Creio num equilíbrio, desde o ideal moral à afirmação inteligente da matéria. (**PF**, p. 144)

A diferença de tempo entre a fala do anão em **A grande mosca no copo de leite**, livro de 1985, e a do bancário de "Entre a varanda e a janela", de **Portas fechadas** (1957), é de aproximadamente 28 anos, mas o agnosticismo é o mesmo. A posição do autor diante da religiosidade é inalterada em todo o percurso da obra. Isso pode ser comprovado também na forma de apresentar os padres que vão desfilando de conto para conto.

Quando há qualquer particularidade clerical desvendada, vêm à tona situações inusitadas, às vezes até jocosas em torno das figuras religiosas, o que se repete de uma para outra. Assim ocorre com Pe. Mundico e Pe. Anselmo:

> [...] padre Anselmo, que, logo após, fazia o lanche no refeitório, a boca grudada de manteiga e de farelos de bolacha, que limpava com o bolo do guardanapo as mãos cabeludas. (**PF**, p. 19)

Já com o Pe. Mundico ocorre situação idêntica:

> Amarrotava o guardanapo na cabeceira da mesa à hora do lanche, para limpar os beiços lambuzados pela manteiga. Falava com a boca cheia, expelindo fragmentos de bolacha, benzia-se ao fim da merenda. (**DP**, p. 95)

As duas passagens mostram a forma um tanto grotesca como os dois religiosos são descritos. As afirmações de agnosticismo e as cenas de gula dos dois padres, mesmo em situações diferentes, dão idéia de como o contista encara a figura do padre.

Uma outra forma de Moreira Campos desmitificar a figura dos religiosos é através da pecha do homossexualismo. Tomando-se o ato de desmitificar como uma forma de desordenar, infere-se que a atitude sexual, inusitada do religioso, é uma concepção corrosiva, que captamos na forma como o contista apresenta seu personagem. É o caso do Monsenhor de "A confissão". (**PT**, p. 57) Ali, em um conto de pouco mais de uma página, os sintagmas vão instaurando o clima libidinoso de como o religioso encara o rapaz a quem confessa. Para isso, vão surgindo expressões como: "Monsenhor tinha transporte", "– você é um belo moço", "Por que você não apareceu?", "A palma da mão de Monsenhor se grudara ao seu braço", "fez fricção no braço", "os olhos grandes e quebrados".

Quanto ao lesbianismo entre religiosas, há a identificação da freira. O caso ocorre em "Irmã Cibele e a menina". (**DP**, p. 89) Ali, os sintagmas explicitam muito mais a relação da freira com a garota.

> Alisa-os [os cabelos] com as próprias mãos [...] Aquele agarradio todo [...] – seus seios estão ficando lindos [...] Irmã

> Cibele também tremia e ofegava, as narinas acesas [...] Beijou-os (os seios) e agora os sugava, babando-os e repetindo incoerências [...] a língua de irmã Cibele era ativa e morna [...] os dentes mordiam com muita delicadeza, quase roíam.

Essas expressões demonstram que o ato de irmã Cibele, por ser claro e definido, é definitivo, fechado, tem um final oferecido pelo autor, o que não dá margem ao leitor de continuá-lo. Não é o caso de Monsenhor, que, apesar de mais "leve", fica de certa forma em aberto, não traz uma definição mais acentuada por parte do autor a respeito da anomalia do sacerdote. Daí ser mais forte sua carga de sugestão, sua ambigüidade.

As outras figuras religiosas que o contista apresenta seguem mais ou menos o mesmo perfil dos padres, das freiras, da beata, e do Monsenhor. São frades, sacristãos, beatos e irmãos, que desfilam pelos contos, sem grandes funções religiosas e sem nenhum tratamento especial por parte do autor. Nesse universo, apenas aparecem diferentemente o bispo D. Quirino e a figura do arcebispo. Há um certo respeito, ou talvez receio do contista em pormenorizar detalhes que os diminuam.

De um modo geral, o tratamento dispensado por Moreira Campos às figuras clericais demonstra que os religiosos estão sujeitos aos mesmos percalços por que passam os personagens comuns de sua obra. São passivos da corrosão dos comportamentos.

5.3. Os aspectos cromáticos

A principal cor do universo simbólico da obra de Moreira Campos é a branca. Associada à morte, é nos contos de maior tragicidade que se põe essa cor. Mas branco, "sendo resumo de todas as cores, é sem cor".[6] Por esse motivo, não encontramos razões suficientemente justificadoras para o insistente uso dessa cor ligada à morte em Moreira Campos. Já com relação às outras, verificamos que, como afirma Paulo Toledo Soares,

> no campo psicológico, as emoções humanas são tradicionalmente associadas a cores. Assim, por exemplo, ao vigor e ao amor sexual é associada a cor vermelha. O amarelo corresponde, entre outros sentimentos, ao ciúme e à alegria. À cor azul associam-se a tranqüilidade, a compreensão, a paciência. A depressão, a tristeza, a piedade são sentimentos ligados ao anil e ao violeta.[7]

Como se observa, por não ser uma cor definida, o branco não aparece, nas convenções tradicionais, associado às emoções humanas. O que encontramos foi uma associação, feita por Paulo Toledo Soares,[8] do branco à segunda-feira e à lua. Ele atribui a cada dia da semana uma cor, ficando o branco com a segunda-feira. Verificamos, em seguida, que, na semana, a tradição do trágico fica associada à sexta-feira e à segunda. Só que na região do Salgado, no Ceará, mais precisamente em Lavras da Mangabeira, a segunda-feira é tratada com mais receio do que a própria sexta.[9] Referimo-nos a essa ocorrência, por ter sido ali que o contista viveu os verdes anos de sua vida. "Nasçeu em Senador Pompeu, no dia 6 de janeiro de 1914. Passou a infância e parte da adolescência em Lavras da Mangabeira, de onde se transferiu para Fortaleza".[10]

Segundo Almir Moreira e José Maria de Souza Dantas,[11] a valorização da cor, dos aspectos pictóricos, é característica impressionista. Só que no caso de Moreira Campos é nos momentos de maior crueza naturalista que o branco aparece. É a cor dos túmulos, é a cor do doente, dos lençóis, principalmente das mãos e dos pés do doente. Quando o personagem aparece com câncer e se delineia a possibilidade da morte, o branco aparece na descrição do doente, como aqui:

> Amâncio já a esperava, havia muito, no quarto, o corpo magro nas dobras do pijama, os pés brancos, finos e macios nos velhos chinelos. (**PF**, p. 173)

Essa possibilidade da morte ou sua presença inarredável liga-se também à cor branca de objetos, quando da descrição de ambientes ocupados pelos doentes:

> O largo portão de ferro da casa de saúde. Figuras pálidas sob lençóis brancos na seqüência de quartos pelo corredor. (**PF**, p. 179)

Isso fica comprovado também em **Portas fechadas**, no conto desse livro onde é mais intensa a corrosão. É em "Carnes devoradas", em que o personagem Vicente tem sua "nudez branca" ressaltada, além da "brancura cheia de pontas" que se enrolava no chão e no pó, dilacerado por terríveis dores, até chegar à morte.

Em **As vozes do morto**, há pelo menos um conto caracterizado por essa intimidade entre morte e brancura. Trata-se de "Mulheres sem surpresas". (**AV**, p. 85) Ali o personagem principal conta seu relacionamento com uma prostituta que termina grávida e que, ao tentar o aborto, morre. Para chegar a esse desfecho, vão surgindo sintagmas envolvendo o branco: "o pescoço alvo", "brancura de leite", "brancura da pele", além do sintagma "as mulheres são brancas em torno da grande mesa". Tanto ao tratar da prostituta que morre no final, como das suas colegas

do prostíbulo decadente, o autor faz uso da cor branca. E sempre essa cor, nesse como em outros contos, antecede o momento supremo da morte.

Em **O puxador de terço**, no conto "Os estranhos mendigos", os antigos soldados do destacamento de uma cidade do interior, após infrutífera tentativa de assalto ao comércio, caíram na desgraça, na decadência. Primeiro veio a prisão, depois a mendicância. Nesse momento de decadência, o narrador descreve-os, destacando-lhes "os pés muito brancos". Mais adiante, em "A humilde caftina", a promiscuidade chega ao ponto de o autor assim começar a narração: "Tinha uma filha prostituta, para a qual ela arrumava a cama e cedia o quarto, quando chegava o freguês da tarde". (**PT**, p. 85) Essa decadência dos costumes chega ao ponto dessa caftina um pouco depois vir a oferecer a nora para o freguês, salientando ser a mesma "menina nova", "alvinha". O "alvinha" surge no momento em que o leitor se depara com o instante mais decadente da narrativa. É o mesmo que ocorre no momento de maior baixeza moral do conto "O buraco da fechadura", quando o padrasto, ao desejar ardentemente a enteada, e espreitá-la no banheiro pelo buraco da fechadura, tem realçada a descrição da dentadura postiça, frouxa, faltando um molar, e "aparecendo a massa esbranquiçada". (**PT**, p. 108) Finalmente, merece destaque nesse livro o final do conto "O luar sobre os túmulos", quando o garoto, após fazer sua iniciação sexual com a antiga empregada doméstica no cabaré da cidade, retorna para casa, exausto, meio frustrado e arranhado por causa de uma queda que levara no caminho, aí ele observa que "o luar, em verdade leitoso, fazia mais branca a brancura dos túmulos". (**PT**, p. 133)

Antes que ocorra o desfecho trágico, em "Os doze parafusos", a cunhada da suicida, a "megera", "girava na poltrona os grandes olhos brancos". (**DP**, **p.** 75) Mais adiante, na descrição da mulher em desespero, o narrador cita "a carne alva pelo desuso". (**DP**, p. 76) Até nos poucos momentos em que aparece a decomposição na obra de Moreira Campos, ela está ligada à cor branca, como no caso dos restos mortais do coronel Angelim.

Os túmulos são brancos, possuem a cor da morte. O contista deixa transparecer que, além de representar a presença da morte, o túmulo representa também o poder, que continua presente mesmo após a morte do poderoso. O túmulo do rico destaca-se dos túmulos dos pobres. Com relação a esse fausto de alguns túmulos, recorramos novamente a Ariès quando trata da morte no Ocidente:

> O túmulo visível é efetivamente um meio de assegurar a permanência do defunto ao mesmo tempo no céu e na terra.
>
> (...)
>
> O túmulo visível não é, portanto, o signo do lugar do enterro, mas a comemoração do defunto, imortal entre os santos e célebre entre os homens.[12]

De qualquer forma, em Moreira Campos, independente do tamanho do túmulo, geralmente este aparece com a cor branca. Além do túmulo, os lençóis dos hospitais são brancos e realçados pelo autor. Também brancas as partes do corpo dos doentes, quando são citadas, e o branco delas é sinal de que a morte está próxima. Assim acontece, por exemplo, com a brancura do personagem Vicente, do conto "Carnes devoradas". (**PF**, p. 221)

Uma cor também muito utilizada por Moreira Campos é a negra. A cor negra da noite, das sombras, está sempre aparecendo. Mas é a cor negra da empregada doméstica e a própria presença da preta velha que têm muita significação na sua obra. A preta é semi-escrava, um misto de gente e de animal doméstico, sempre num plano inferior na conjuntura familiar.

Aparece essa preta com os mais variados nomes: Sabina, Dadá, Nazaré, Balbina, Dinha, Conceição, Paula, Maria, Docarmo, Petronilha, Bá, Mundica, Maria Delmira, Nicota e Etelvina. A presença dessa preta com suas descrições dá a entender que a mudança está apenas no nome, mas as características são as mesmas. Geralmente são remanescentes do tempo dos avós, e criaram o personagem principal do enredo. O "beiço caído" é característica também comum, da mesma forma que o "mocotó inchado", o "cabelo pixaim", isso sem contar com o detalhe de ser geralmente magra, "seca de carne". Quase todas são decadentes, envelhecidas, espécie em extinção. Tipo remanescente de outras épocas do Brasil, resistindo à inovação da doméstica socializada, de carteira assinada, sindicato e previdência. A presença decadente da negra na obra de Moreira Campos é uma corrosão, um sistema de vida em **desordem**. A negra é componente de um conjunto em deterioração, que por si só é sintoma de que algo novo começa a surgir, uma **nova ordem**. Se não aparece a preta, surge o preto, o serviçal, como é o caso do preto Sabino logo no primeiro conto do primeiro livro, "Lama e folhas", de **Vidas marginais**. Logo no segundo conto, "Náufragos", "Bento prestou atenção num negro que se arrastava lento pelo chão, no canto da parede". (**VM**, p. 29) Esse período é o início da descrição de uma cena erótica, onde, em plena promiscuidade do ambiente, o negro se relaciona com uma cabocla na escuridão da noite. Em "Suor e lágrimas", a cabocla Sabina é a empregada, e o fantasma de um negro policial de beiçorra imensa, figura agigantada de aspecto monstruoso, é o possível torturador do marido preso da patroa. Em "Varela", Dadá é "preta velha volumosa, de mocotó inchado". (**VM**, p. 77) Em "Dona Adalgisa", (**VM**, p. 114) também aparece a preta velha Nazaré.

No livro **Portas fechadas**, o primeiro conto em que aparece a preta velha é "Almas sombrias". Ali, ela se chama Balbina, "Cria de casa, desde o tempo dos avós" (**PF**, p. 54) de Gertrudes, dona da casa e paralítica. A preta Balbina "Seca de carnes e já pintando, o beiço grande caído", (**PF**, p. 55) tratava da patroa doente, e como única, mas grande recompensa, era às vezes tratada pela paralítica com o afetivo apelido de Bina. Nesse livro, no entanto, é no conto "Eu e Dinha",

(**PF**, p. 257) texto de bela feitura, "um dos pontos culminantes da ficção brasileira", nas palavras de Braga Montenegro,[13] que a preta aparece de forma pungente, pois, quando morrem seus patrões, já decadentes economicamente, Dinha tem que se mudar para a casa de uns parentes deles. Essa mudança, a decadência da família, tudo vem num clima de corrosão em que a preta se destaca com a sua aceitação pacífica e silenciosa da situação. O silêncio da negra é também realçado pelo ensaísta de **Correio retardado**, quando trata das sugestões da pequena história:

> nela tudo é sugerido, as palavras não valem pelo significado comum ou imediatamente simbólico que possam traduzir, mas sobretudo pela carga de emoção que exprimem, e até, às vezes, o sentido está na própria ausência das palavras, naquele espaço vago onde os silêncios valem as notas de música.[14]

A negra, na obra de Moreira Campos, às vezes tem um papel tão insignificante no conjunto dos poderes que regem a família, que muitas vezes aparece sem nome. É apenas "nega" no tratamento dos familiares. Assim ocorre em "A espada", conto de **As vozes do morto**. Ali, Zuca, desequilibrado mental, militar reformado, é apresentado com a sua crescente doença, paralelo ao aparecimento da negra, citada, mas sem referência ao nome dela. É o caso também de "O neto", no mesmo livro, conto em que a copeira, apesar de aparecer com o nome de Conceição, é destacada mais pelo cabelo pixaim, quandò é chamada, alta noite, para servir sexualmente ao dono da casa, que é o seu "dono" também. A própria relação, no escuro, rápida e quase sem palavras, denota a condição em que é colocada a "negra". Em "Maria", Dadá é a preta velha, Maria é a cabocla de cor mais branda que acaba caindo na vida. Em "Flores para o filho", Docarmo é "a preta da casa, de mocotó inchado, beiço caído, arrimada às paredes". (**AV**, p. 101)

Esse desfile das negras serviçais parece interminável. Em "Durma, meu anjo", há a "mulata de olhos corrompidos" que cuida da filhinha da adúltera. A negra Petronilha come na mesa da cozinha, lava as camisas antes do almoço, "abre a torneira do filtro, enchendo o copo". (**PT**, p. 108) Em "O mudo", (**PT**, p. 137), aparece a preta de casa que "ralhava com a menina que se perdia no fundo do jardim..." "A preta, que a acompanha há quarenta anos, o pixaim já cinzento". (**PT**, p. 142) Bá, "a preta da casa traz a limonada na bandeja". (**PT**, p. 168) "A preta Maria Delmira insistiu em que ela tomasse o chá". (**DP**, p. 87) "A preta Nazaré já dormia, depois de debulhar o terço". (**GM**, p. 10) "A preta velha, trôpega, já se arrimando às paredes serve-lhes o café..." (**GM**, p. 17) Nicota é "preta velha, solta dentro do vestido, um pé no chinelo". (**GM**, p. 71) "Quem primeiro soube de tudo foi a preta Etelvina [...] A preta Etelvina praticamente a criara e sempre a chamar de minha menina". (**GM**, p. 79) "O beiço grande de Etelvina permanecia caído". (**GM**, p. 79) "A preta Mundica as pegava (tanajuras) e assava as suas bundas gordas na caçarola, e comia aquela manteiga com farinha, regalada, lambendo os beiços". (**GM**, p. 97)

Como se vê, há traços comuns entre as negras; tão comuns, que num só, seria possível colocar todas as características com que aparecem as outras. O que chama bem a atenção é a decadência de todas elas. É serem componentes de um quadro corroído, ou em estado de acelerada corrosão. Assim sendo, tanto o branco que simboliza a morte, como o negro das sombras, da noite e principalmente das pessoas compõem em Moreira Campos um quadro cinza. A escritura do contista praticamente não tem coloração, já que branco e negro não colorem. Por outro lado ampliam o estado de corrosão que é a tônica do autor.

5.4. O determinismo

Um dos aspectos característicos da obra de Moreira Campos é o determinismo. Esse "princípio que constitui uma das bases do conhecimento científico nega o livre arbítrio".[15] Afinal o homem é sujeito "à raça, ao meio e ao momento", como afirma Hyppolyte Taine,[16] ao lançar, com o seu determinismo, uma das bases do naturalismo. Há uma subordinação, pois, do indivíduo às leis biológicas, ao fatalismo, à hereditariedade. Por outro lado, a individualidade é influenciada pela presença do grupo social, que pode, até certo ponto, fazer prevalecer as características da comunidade em detrimento das manifestações particulares.

Sânzio de Azevedo, quando trata do conto "As corujas", de Moreira Campos, fala de "uma crueza neonaturalista com que aparecem os olhos dos mortos".[17] Essa afirmação leva-nos a verificar, em outros textos do contista, a incidência dessa "crueza". Observamos que ela está presente em quase todos os contos de Moreira Campos, sem distinção de época nem de obra, a despeito da classificação de Lemos Monteiro,[18] que divide a obra do contista em duas fases distintas: a primeira, impressionista, com **Vidas marginais** e **Portas fechadas**, e a segunda, realista, abrangendo principalmente **O puxador de terço** e **Os doze parafusos.** Como não nos ocupamos com essa distinção pelos motivos já expostos em capítulos anteriores, fizemos um levantamento das evidências do determinismo, que indicam a existência de aspectos neonaturalistas, e encontramo-las em todos os livros de contos de Moreira Campos, como veremos a seguir.

Logo em **Vidas marginais**, fica patenteada a sorte de muitos nordestinos: o êxodo rural. À procura de melhora de vida, o trabalhador vai para São Paulo, como acontece em "Náufragos" (**VM**, p. 21) ou para a Amazônia, ser "soldado da borracha". (**VM**, p. 85) Essa ida é conseqüência da dificuldade de sobrevivência na terra em que nasceu, já que as terras para o trabalho estão nas mãos dos mais ricos. O latifúndio improdutivo ou a semi-escravidão a que se submetem os meeiros fazem da região Nordeste exportadora de mão-de-obra barata para as regiões progressistas do Brasil. Há todo um determinismo que envolve os desvalidos do Nordeste e os leva a emigrar. Só que as relações de poder existentes na terra em que nasceram perpetuam-se no novo abrigo, mudando apenas de aspecto. E o nordestino continua destinado a esse massacre social.

Se não parte em busca da sorte noutros Estados, e permanece na sua terra, o homem submete-se às injustiças sociais. Mesmo sabendo-se que Moreira Campos enveredou mais insistentemente "na linhagem machadiana, isto é, a do conto psicológico, [...] é inegável que algumas estórias, principalmente do livro **Portas fechadas** (1957), se nutrem da vivência sertaneja do escritor".[19] Nesse livro, a relação de poder entre o desvalido e o poderoso fica bem evidenciada nos contos "Portas fechadas", "O preso", "Tem dono" e "Eu e Dinha".

A relação de poder existente no conto "O preso" é muito bem estudada por Teoberto Landim no seu ensaio "A lei do mais forte (e outras manifestações do poder em "O preso" de Moreira Campos").[20] Ali o ensaísta, invocando Foucault, analisa os mecanismos de dominação que permeiam o relacionamento entre Inácio e os mandões da cidade. Também analisa as relações entre marido e mulher, ao abordar a participação da esposa do tabelião no episódio. "D. Belinha, reduzida à condição de serviçal (trazendo café) não tem direito de participar da roda que discute o problema".[21] Finalmente conclui o pesquisador que "teoria e prática não se entendem bem"[22] nas relações de poder que percorrem o texto.

Antes de Teoberto Landim, quem se reporta a essas relações de poder, no conto "O preso", é Linhares Filho. Assim ele se expressa:

> [...] a fatalidade da vida se engendra por serem as razões do mais fraco impotentes diante da desrazão dos mais fortes, um conto que se constitui no ponto alto da crítica passageira, indireta e dissimulada, que o autor faz à sociedade em sua obra. Em tal narrativa, a causa do suicídio de Inácio, personagem principal, é atribuída simbolicamente à mesma sociedade, que, assim como não soubera amparar Inácio, deixando de qualificá-lo socialmente, não soube entender o marcante problema psicológico daquele homem não suportar a prisão: na sua ignorância e na sua condição humilde, Inácio sentiu acaso se abalar um resto de dignidade que possuía, pois o não ser preso era preceito que pregava, em casa, apontando aos familiares o exemplo de si próprio.[23]

Essa relação de poder que distancia os poderosos dos desvalidos está em todos os livros de Moreira Campos. Em uns, de forma mais contundente; em outros, mais branda. E é exatamente em **As vozes do morto** que mais brandas aparecem essas relações. Talvez por ser um livro de transição, é esse o momento de maior indefinição literária do contista.

Em **O puxador de terço,** parece que o determinismo mais se faz presente na escritura de Moreira Campos. Afinal, nesse livro talvez encontremos mais manifestações neonaturalistas entre todas as obras escritas pelo contista. Um dos testemunhos dessa tendência nessa obra, embora outros livros fossem es-

critos pelo autor após tal testemunho, é a análise que faz Rachel de Queiroz, dos personagens do livro, ao afirmar que há

> uma crueldade que aparece como emanação natural da condição humana, paralela com a sua lubricidade; animais cruéis, lascivos, impuros, sobrenadando entre a sordície e a miséria, vivendo apenas para esperar a hora da morte.[24]

Nessa obra, as manifestações deterministas que caracterizam uma tendência neonaturalista apresentam-se sob a forma de: falsa religiosidade, doença incurável, homossexualismo, adultério, loucura, prostituição, voyeurismo, tara sexual, decrepitude e assassinato.

Os momentos de determinismo nos contos de Moreira Campos justificam a afirmação de alguns estudiosos de sua obra que o classificam também como um autor neonaturalista. O que não se justifica é determinar exatamente que essas manifestações estão em **O puxador de terço** e **Os doze parafusos.** É bem verdade que os principais momentos estão em **O puxador de terço.** Mas essas manifestações se disseminam por todos os seus livros de contos. É importante salientar que nesses momentos citados, o autor atinge maior perfeição estética. A condição humana mostra-se mais real. Afinal, como diz Alvaro Lins, quando fala sobre o Naturalismo, nesses momentos, o contista não mostra "nada além do que é visível e do que é sensível".[25]

NOTAS

[1]WELLEK, R. e AUSTIN, W. (1976) p. 233.

[2]Ibidem, p. 234.

[3]MONTEIRO, J. L. (1980) p. 95.

[4]LINHARES FILHO. (1981) p. 33.

[5]TAVARES, H. (1966) p. 382.

[6]ANDRADE, C. D. de (1988) p. 1231.

[7]SOARES, P. T. (1991) p. 41.

[8]Ibidem, p. 48.

[9]Afirmamos a existência dessa tradição naquelas paragens, com base no fato de termos nascido lá e lá vivido por mais de vinte anos. Constatamos, nessa vivência, que a forma aziaga de enfrentar a segunda-feira chega ao seu ponto máximo, quando se trata da primeira segunda-feira de agosto. Naquele dia, muita gente não inicia empreendimentos importantes, muitos não fazem viagens nem negócios, e há até quem não se dê ao trabalho pesado.

[10]AZEVEDO, S. de. (1976) p. 478.

[11]DANTAS, J. M.S. et MOREIRA, A. (1974) p. 115.

[12]ARIÈS, P. (1977) p. 75.

[13]MONTENEGRO, B. (1966) p. 192.

[14]Ibidem.

[15]LIMA, H.; BARROSO, G. (1957) p. 411.

[16]Cf. WISNIK, J. M. S. et alii. In: Enciclopédia Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1976.

[17]AZEVEDO, S. de. (1976) p. 482.

[18]Cf. MONTEIRO, J. L. (1980) p. 15.

[19]AZEVEDO, S. de. (1984) p. 46.

[20]LANDIM, T. (1985) p. 81.

[21]Ibidem, p. 88.

[22]Ibidem, p. 92.

[23]LINHARES FILHO. (1981) p. 29.

[24]QUEIROZ, R. (1969) p. XI.

[25]LINS, A. (1952) p. 152.

6. CONCLUSÃO

O percurso que fizemos iniciou-se com a delimitação do nosso objeto de pesquisa. Procuramos mostrar as dificuldades enfrentadas por quem faz literatura no Ceará, bem como os empreendimentos em tomo do resgate do manancial literário cearense. Buscamos, principalmente, na INTRODUÇÃO, demarcar o alvo de nossa investigação: a obra ficcional de Moreira Campos, contista cearense de substancial bibliografia e de renome nacional.

Para isso, traçamos uma trajetória na evolução da escritura do contista que já se inicia com textos extensos, mas sem grandes rupturas na **ordem** comum de estruturas narrativas, a não ser inovações pessoais através das ambigüidades que todo texto literário reclama. Assim, verificamos que essa **ordem** transparece no discurso narrativo do contista através da linearidade do tempo cronológico, respaldada por relações sintagmáticas simplificadoras do entendimento do discurso.

Quando investimos na fala do contista, verificamos, primeiramente, que para chegar a ela, que é uma **nova ordem**, que ele estabelece na escritura, inicialmente há uma desordenação de seu universo criativo. Essa **desordem** tem origem principal na corrosão que o tempo, de forma impiedosa, provoca não só no espaço, mas principalmente nos personagens. É essa atuação do tempo corrosivo no relevo físico dos personagens o ponto alto da **desordem**, que se verifica na escritura do contista. Para chegarmos ao ponto máximo dessa corrosão, a morte, mostramos os agentes vivos da **desordem** em toda a extensão dos contos do autor, bem como os elementos que deformam os personagens. Os agentes são pequenos seres que vão da mais venenosa cobra ao ínfimo mosquito, mas todos coadjuvando a corrosão. Quanto aos elementos que mais deformam os personagens, aparecem em forma de doenças, como o câncer; de defeitos congênitos, como o nanismo; e da atuação do tempo corrosivo, através da decrepitude. Todos esses aspectos se encaminham para um desfecho que é a morte. Só que sendo a morte a culminância da **desordem**, é a partir dela que o contista começa a trabalhar a **nova ordem**.

A **nova ordem** começa a ser instaurada no momento em que o narrador doma a morte, colocando-a no convívio familiar dos personagens. Se ela é dorida para o moribundo, é amenizada para os circunstantes que, durante todo o processo de aproximação da morte, ficam ao lado do seu ente querido e aprendem a conviver com o sofrimento. Além desse tratamento que é dado à morte, há o tratamento estilístico que o contista impõe aos seus textos através de uma redução que se vai operando de texto para texto. Essa redução na dimensão dos seus contos, verdadeira "busca da essencialidade",[1] é inversamente proporcional ao crescimento das sugestões que o texto apresenta. Quanto menor a dimensão, mais aumenta o vazio deixado pelo autor para preenchimento pelo leitor, ou seja, "na ausência do signo verbal outro signo se impõe: o do silêncio".[2]

A essa altura do nosso trabalho, destaque-se o estudo das repetições. Verificamos que, através delas, Moreira Campos dá voz aos desvalidos, fazendo,

mediante um como tom de ladainha, com que a gente sofrida alce alguns degraus das relações sociais. A força da palavra dessa gente está na repetição usada em sua fala, o que é utilizado pelo contista.

Depois de analisarmos a ordenação na obra em apreço, percebemos ser necessário abordar outros aspectos que possuem alguma afinidade com essa forma de **ordem**. Assim, observamos o universo simbólico do autor, bem como o tratamento dispensado ao clero de uma maneira geral e um adotado determinismo. Através desse último tópico constatamos que a trajetória literária do contista, em termos de dimensão estética, traça uma parábola que tem como clímax sua obra **O puxador de terço**. É nesse livro que se concentram as particularidades mais características de Moreira Campos, onde sua escritura se efetiva com mais consistência, como que a mostrar que é exatamente nos momentos de feição neonaturalista que o contista melhor se firma na sua ficção.

Ao final dessa nossa pesquisa sobre a escritura de Moreira Campos, concluímos que a **ordem**, a que aludimos anteriormente, é o ponto de partida da sua trajetória literária. É o alicerce da sua escritura, ficando em padrões mais ou menos encontradiços em expoentes do conto de linhagem psicológica como Machado de Assis e Tchecov. Sobressai nesse primeiro estádio uma linguagem já reveladora dos primeiros indícios de seu estilo bem como o princípio de todo o processo de corrosão que vai ser operado até chegar-se à **nova ordem**. Antes disso há a **desordem** a que os elementos de sua narrativa são expostos. Nesse estádio, seus contos encontram uma conotação mais pungente, às vezes até cruel. O homem é mostrado nos limites da sua condição. A escapatória para esse momento é a **nova ordem** que se estabelece através de mecanismos de suportação dos elementos corrosivos da vida. O principal desses mecanismos é a ironia com a sua leveza, sua sutileza de sorriso amargo. Moreira Campos humaniza a condição de seus personagens através do recurso da ironia. Assim a dor fica suportável, a vida torna-se menos trágica.

Essa humanização demonstra o conhecimento, que tem o contista, da real condição do universo, onde transitam seus personagens. Esse universo é o Ceará, a paisagem urbana é a que se destaca.

Não nos deixamos, no entanto, influenciar pelo biografismo em torno do autor, que estaria relacionado a essas manifestações regionais. Ficamos o tempo todo voltados para o texto. E nesse ponto seguimos a sugestão de Afrânio Coutinho de que

> [...] a obra é um todo, que tem vida própria desde que saiu da mão do artista, independente da vida dentro de uma estrutura determinada que não tem a ver com a vida daquele que a criou.[3]

Sabemos que são íntimas as ligações do contista com a terra e com o seu meio cultural. Mesmo com essa certeza, não trabalhamos a sua vinculação

à terra nem aos grupos literários da região. Primeiro por constatarmos uma universalização nas suas narrativas, em especial essas de cunho psicológico, em que o texto aparece "mais subjetivo, assim como uma sugestão, uma mancha, quase sem enredo".[4] Depois, por verificarmos que, na Literatura Cearense, a permanente existência de grupos literários, o que a toma às vezes "uma literatura de mutirão",[5] é sinal da pouca consistência estética das obras de alguns agrupados, embora se exclua, dentre poucos, Moreira Campos, já que sua obra não necessita de suportes para alçar o vôo como obra que é de um grande ficcionista.

Também não enveredamos pela garimpagem do manancial erótico da sua narrativa nem do alcance social desta, já que, de tão ricos, ambos merecem um estudo bem mais aprofundado e particular. Nosso objeto de pesquisa firmou-se muito mais no estilo, na investigação temática, na caracterização estética, na forma como o contista armou a sua escritura. Sabemos, no entanto, que é difícil abordar qualquer fala sem interligá-la a qualquer mecanismo social. Afinal, como afirma Bakhtin, "a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social".[6] Assim é que, quando tratamos, em algumas passagens, das relações entre poderosos e desvalidos não deixamos de mostrar as relações de poder que dificultavam essa interação.

O que chama a atenção em Moreira Campos é sua constante intermediação através de uma **nova ordem**, que é só sua, entre pólos que se repelem numa forma de **desordem**. Essa intermediação tem como principais formas de abrandamento entre as partes, como já mostramos, as armas da ironia e das repetições. Através delas ele encurta as distâncias entre o poderoso e o desvalido, o homem (machista) e a mulher, o doente e o sadio, o agnóstico e o crente, a vida e a morte. Ao conseguir a aproximação desses pólos, o contista comprova sua enorme força humanizadora.

NOTAS

[1]AZEVEDO, S. (1976) p. 481.

[2]TELES, G. M. (1989) p. 15.

[3]COUTINHO, A. (1987) p. 212.

[4]AZEVEDO, S. (1984) p. 44.

[5]LIMA, B. de. (1983) Caderno DN Cultura, p. 03.

[6]BAKHTIN, M. (1988) p. 36.

7. BIBLIOGRAFIA

1. ALBUQUERQUE, Antônia Lucineide de Pessoa. A versatilidade temática em Moreira Campos. **Revista de Letras.** Fortaleza 8 (1): jan./jun. 1985.
2. ALONSO, Dámaso. **Poesia espanhola:** Trad. Darcy Damasceno. São Paulo: MEC/INL, 1960.
3. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
4. ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Trad. Priscila Vianna. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
5. ——————. **O homem diante da morte.** Trad. Luíza Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
6. ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cuba.** São Paulo: Moderna. 1984.
7. AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense.** Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.
8. ——————. Moreira Campos e a arte do conto. **Revista de Letras.** Fortaleza: 7 (1/2): 43. jan./dez., 1984.
9. BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
10. BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 1988.
11. BENJAMIN, Walter et alii. **Textos escolhidos.** Trad. José Lino Grünnewald et alii. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
12. BERGSON, Henri. **O riso; ensaio sobre a significação do cômico.** Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
13. BOSI, Alfredo. (Org.) **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 1975.
14. CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso. **Dicionário de lingüística e gramática.** Petrópolis: Vozes, 1978.
15. CAMPOS, Eduardo. Moreira Campos e a presença do humano. (Pref.) **Contos escolhidos.** 5. ed., Fortaleza: Edigraf, 1991.
16. CAMPOS, Moreira. **Vidas marginais.** Fortaleza: Ed. Clã, 1949.
17. ——————. **Portas fechadas.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1957.
18. ——————. **As vozes do morto.** Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves, 1963.
19. ——————. **O puxador de terço.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.
20. ——————. **Os doze parafusos.** São Paulo: Cultrix, 1978.
21. ——————. **Contos escolhidos.** 3. ed. – Rio de Janeiro: Antares; Brasília: INL, 1978.
22. ——————. **A grande mosca no copo de leite.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985.
23. ——————. **Dizem que os cães vêem coisas.** Fortaleza: UFC, 1987.

24. CORTAZAR, Júlio. O conto na revolução. In: **Encontros com a Civilização Brasileira.** Trad. Zwinglio Dias. v. 12. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
25. COUTINHO, Afrânio. **Crítica e teoria literária.** Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – PROED, 1987.
26. DANTAS, José Maria de Souza & MOREIRA, Almir. **Língua (gem), literatura e comunicação.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.
27. DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das ciências da linguagem.** Trad. Antônio José Massano et alii, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1976.
28. ECO, Umberto. **Obra aberta.** Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.
29. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
30. GANCHO, Cândido Vilares. **Como analisar narrativas.** São Paulo: Ática, 1991.
31. GIRÃO, Raimundo. **Dicionário da literatura cearense.** Fortaleza: Imprensa Oficial, 1987.
32. GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 1988.
33. HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** vol. II. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1989.
34. JAKOBSON, Roman. Lingüística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.
35. JAUSS, Hans Robert et alii. **A literatura e o leitor; textos de estética da recepção.** Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
36. KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia; constantemente referido a Sócrates.** Apresent. e Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valle. Petrópolis: Vozes, 1991.
37. KOSÍK, Karel. **Dialética do concreto.** Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. 2. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
38. LANDIM, Teoberto. **Trocando em miúdos**: ensaios. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1985.
39. LEPARGNEUR, Hubert. **O doente, a doença e a morte: implicações sócio-culturais da enfermidade.** Campinas: Papirus, 1977.
40. LIMA, Batista de. A novíssima literatura cearense. In: **Diário do Nordeste.** Fortaleza, 4/12/1983.
41. LIMA, Hildebrando de & BARROSO, Gustavo. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa.** São Paulo: Civilização Brasileira, 1957.
42. LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
43. ————. (Org.) **Teoria da literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
44. ————. O leitor demanda (d) a Literatura (Introdução). In: JAUSS, Hans

Robert... et alii. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** Coord. e Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

45. LINHARES FILHO. O fantástico em Moreira Campos. In: **Jornal de Cultura.** Fortaleza: UFC, ano II, nº 19, 1988.
46. ———. Alguns contos de Moreira Campos; estudo introdutório. In: CAMPOS, Moreira. **10 contos escolhidos.** Brasília: INL, 1981.
47. ———. **Ironia, humor e latência nas Memórias Póstumas.** Fortaleza: UFC, 1992.
48. LINS, Álvaro. **O romance brasileiro.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
49. LYONS, John. **Introdução à lingüística teórica.** Trad. Rosa Virgínia Mattos e Silva e Hélio Pimentel. São Paulo: Nacional, 1979.
50. MARCUS, Solomon. Poética matemática e probabilística: In: **Lingüística e literatura.** Trad. Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1968.
51. MARTINS, José de Souza. (Org.) **A morte e os mortos na sociedade brasileira.** São Paulo: Hucitec, 1983.
52. MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 1974.
53. MONTEIRO, José Lemos. **O discurso literário de Moreira Campos.** Fortaleza: UFC, 1980.
54. MONTENEGRO, Braga. **Correio retardado**: estudos de crítica literária. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.
55. NITSCHACK, Horst. A grande mosca na ficção de Moreira Campos. In: (Org.) Helmut Feldman & Teoberto Landim. **Literatura sem fronteiras.** Fortaleza: UFC – Casa de José de Alencar, 1990.
56. PAZ, Octávio. **O arco e a lira.** Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
57. PORTELLA, Eduardo. **Fundamento da investigação literária.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.
58. QUEIROZ, Rachel de. O escritor Moreira Campos. (Pref.) **O puxador de terço.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
59. RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
60. SOARES, Paulo Toledo. **O mundo das cores.** São Paulo: Moderna, 1991.
61. SOUZA E SILVA, Maria Cecília Pérez de, et KOCH, Ingedore Grufeld Villaça. **Lingüística aplicada ao português**; sintaxe. São Paulo: Cortez, 1983.
62. TAVARES, Hênio. **Teoria literária.** Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1966.
63. TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond: a estilística da repetição.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
64. ———. **Retórica do silêncio,** I: teoria e prática do texto literário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
65. TODOROV, Tzvetan. A gramática da narrativa. In: ... **Lingüística e literatura.** Trad. Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1968.
66. TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba.** 6. ed., Rio de Janeiro: Record, 1979.

67. VIANA, Dulce Maria. **Cara e coroa.** Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1983.

68. WELLEK, René & AUSTIN, Warren. **Teoria da literatura.** Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1976.

69. WISNIK, José M. E. et alii. **Enciclopédia Mirador Internacional.** São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, v. 13, 1976.